

# **Lautsprecher im brennenden Dornbusch**

## **Über die Akusmatik - von Uli Aumüller**

### **Erster Teil**

Konkrete Musik, darüber klärte mich der franko-kanadische Komponist Christian Calon auf, konkrete Musik sei viel weniger ein Gattungsbegriff, als viel mehr die Bezeichnung einer Herangehensweise.

Konkrete Musik also sei nicht die Bezeichnung einer Musik, deren Herstellung auf konkreten, also mit Tonband oder ähnlichem aufgenommen Tönen beruht. Autohupen, Waldesrauschen und Kindergeschrei.

Konkret sei viel mehr die Art und Weise, wie man etwas hört, oder genauer gesagt, welche Bedeutung man dem gibt, was man hört. Die konkrete Hörweise hört Geräusche und Tönen nur in Hinblick auf ihre musikalische Qualität, ihre klangliche Morphologie.

Es wird uns schwer fallen, beim Hören einer Autohupe uns von der Vorstellung eines hupenden Autos zu lösen, vielleicht sogar von der interessiert nur das Hupende des Hupens, loslöst von seiner Provenienz, von seinen symbolischen oder anekdotischen Assoziationen, von seinen konkreten zögen in der Sphäre des alltäglichen Lebens.

Signalwirkung, die davon ausgeht Aber als konkretes Geräusch

Genauso sind die Erinnerungen an einen ausgedehnten Waldspaziergang am Wochenende im Falle des Waldesrauschens in der konkreten Musik interessant. Es tauchen ganz andere Fragen auf: Mit welchen anderen Geräuschen, vielleicht Rauscharten kann ich das Rauschendes Waldes in Beziehung setzen. Rauschen verschiedene Wälder verschieden, rauscht eine Birke anders als eine Pappel und rauscht die anders als mein alter Röhrenverstärker. Gibt es also Melodieformen verschiedener Arten des Rauschens?

Geräusche sind in der konkreten Musik erst einmal so etwas wie neutrale Musikinstrumente, genauso wie die Instrumente eines

Orchesters, und die werden unter die Lupe gelegt, und genau untersucht. Was kann ich musikalisch mit ihnen anfangen, zu welchen Familien gehören sie, wie verhalten sie sich, wenn ich sie elektronisch manipulierte, wie verhalten sie sich, wenn ich sie mit anderen Geräuschen mische. Verschmelzen sie dann, oder bewahren sie ihre eigene Individualität.

Und so weiter.

Konkrete Musik ist also viel eher ein musiktheoretischer Begriff, der von unserer alltäglichen Erfahrung im Umgang mit Geräuschen abhebt. Es liegt dem sozusagen die Annahme zugrunde, dass die Vorstellung von schreienden Kindern uns beim Hören von Kindergeschrei davon abhält, dieses Geschrei als Musik zu hören. Oder besser gesagt, als potentiell Material von Musik.

Kurzum, wenn wir Kindergeschrei hören, werden wir auf eine Geschichte warten, die mit Kindergeschrei in Verbindung gebracht werden kann, die vielleicht auf einem Spielplatz spielt; oder von einem Erziehungsproblem handelt.

Davon will die konkrete Musik absehen, in der Herangehensweise, und sich dieses Kindergeschrei als ein Kompositum von Ober- und Untertönen, von Tonhöhen und Dauernwerten, von Ein- und Ausschwingvorgängen zu Gemüte führen. Konkret, abstrakt, wie die Farbe rot, in der abstrakten Malerei. Rot als Rot, also nicht als die Farbe des Blutes, der Lippen, der Liebe, der Verkehrsregulierung. Rot als Rot. Geschrei als Geschrei, oder eben nicht als Geschrei, sondern als Klangmaterial.

Die Vorstellung einer solchen Art konkreter Geräuschwahrnehmung fällt dann leichter, wenn man sich vor Augen führt, dass man das Kindergeschrei nicht sieht. Im Alltag würden wir die Kinder in der Regel sehen, wenn sie auf dem Spielplatz spielen und schreien. Die konkrete Musik hingegen kommt vom Tonband, meistens, und was man hört, sind die Lautsprecher, und was man sieht, sind oft genug auch nur die Lautsprecher, konkret nur die Lautsprecher.

Aber das ist wiederum die Frage, wie charakteristisch die Lautsprecher sind, d.h. inwiefern sie neutral bleiben, und nicht als Medium eines Geräusches - bei der Wiedergabe eines Geräusches dieses in seiner Bedeutung verändern. Das Kindergeschrei auf dem Spielplatz hören wir anders, d.h. nehmen wir anders wahr, als das Kindergeschrei, das aus einem Paar Lautsprechern kommt.

Im Falle der Lautsprecherwiedergabe wissen wir ja, dass die Kinder gar nicht da sind, die da schreien, sondern wir nur eine Reproduktion hören - von Band oder einem anderen Speichermedium, und im Falle der konkreten Musik das reproduzierte Geräusch nicht unbedingt etwas anderes (also zum Beispiel Kindergeschrei) bedeutet, sondern viel mehr sich selbst. Das Reproduzierende bedeutet sich selbst, und das Reproduzierte ist etwas anderes.

Das wäre in der Theorie der Extremfall. Konkret, in der Praxis, und eigentlich auch in den meisten Kompositionen, in denen Geräusche vorkommen, die mir begegnet sind, kommt dieses Extrem nicht vor. Da ist es meistens ein Gemisch aus beidem, d h. Geräusche werden sowohl in ihren repräsentativen, assoziativen Qualitäten genutzt als auch in ihren abstrakten, musikalischen.

Geräusche in der elektroakustischen Musik sind polyvalente, mehrdeutige Zeichen, man kann sie also gleichzeitig musikalisch-konkret und assoziativ-erzählend hören. Das macht den Reiz dieser Musikrichtung aus, aber auch ihre Schwierigkeit, muss man doch beim Hören, wenn man sich zum bewussten Hören entschließt, und nicht zum schwelgend-träumerischen, zwei Texte sozusagen gleichzeitig lesen, musikalisch strukturell und welche Geschichte die Geräusche denn erzählen könnten.

Ein besonders schönes Beispiel für die mehrschichtigen Bedeutungsebenen von Geräuschen in der elektroakustischen Musik ist das Werk von Francis Dhomont, ebenfalls ein Frankokanadier, der nicht nur wegen seines hohen Alters, Jahrgang 1926 sozusagen zu dem Urgestein der, elektroakustischen Szene gehört. Es sind auch seine jahrzehntelangen Erfahrungen im Umgang mit seinen Ausgangsmaterialien, die Erfahrungen im Umgang mit der rasant

voranschreitenden zunächst ausschließlich analogen, inzwischen überwiegend digitalen Technik, die Vorzüge und Nachteile bestimmter Mikrophone, die Erfahrungen mit Hörgewohnheiten des Publikums bei Konzerten, Reaktionen der Käufer seiner Schallplatten. Immer wieder auch die Frage, wie müssen die Lautsprecher aufgestellt sein, welche Qualität müssen sie haben, um seine Musik wirklich genießen zu können. Und es kommt hinzu, dass im Werk von Francis Dhomont bestimmte Geräusche immer wieder auftauchen, als Anspielungen, Erinnerungen an vergangene Kompositionen, oder Kompositionen von Kollegen. Es kommen hinzu bestimmte private, oder auch sprachräumlich gebundene Assoziationen, die mit bestimmten Geräuschen verknüpft sind. In diesem Sinne meinte ich, ist Francis Dhomont ein Urgestein, ein Sediment von Erfahrungen, Techniken, Erinnerungen.

In der Komposition Espace/Escape aus dem Jahre 1989 hört man eine Kugel, die in einer Kreisbahn um den Hörer herumrollt, mit einem Neumann-Mikrofon aufgenommen, fügte Francis Dhomont mit einer gewissen Aufgeregtheit hinzu, denn das Mikrofon steht für eine bestimmte Klangqualität, die nicht nur der tönenden Kugel, sondern auch dem aufnehmenden Mikrofon zu eigen ist.

Aber woran denken Sie beim Geräusch einer rollenden Kugel: Roulette - das Leben ein Glücksspiel. Aber dafür ist diese Kugel zu groß, die man da hört. Kegeln - ebenfalls ein Spiel, das Geschicklichkeit und Glück vereint. Aber was könnte das in diesem Zusammenhang bedeuten? Zugleich ist fürs Kegeln der Untergrund, auf dem die Kugel rollt, zu dunkel, und zu sandig. Es ist schwer zu identifizieren, um was für eine Kugel es sich handeln könnte. Ich hatte beim Hören anfangs immer an einen steinernen Mörser gedacht, eine Art Mühlsteinkugel, wenn es so etwas überhaupt gibt. Dann aber klingt es auch wieder ganz anders, der Klang der Kugel verändert sich, bleibt nicht mit sich identisch. Auf jeden Fall hatte es einen eher bedrohlichen Charakter. Aber für Francis Dhomont ist es noch etwas Anderes:

*O-Ton französisch / deutsche Übersetzung over-voice 2.6*

*D: Das ist eine Anspielung, eine Referenz, ein anderes Zitat, das findet sich wieder, wenn du die Aufnahme hast, und zwar wesentlich entwickelter in dem Stück "Pointe de fuites". Das ist ein Stück aus dem Jahr 1982, glaube ich 81 oder 83, das weiß ich nicht mehr. In dem genau diese Kugel herumrollt, die im Übrigen mit Neumann-Mikrofonen aufgenommen wurde, sehr präzise, und das ist eine ganze Arbeit nur darüber und auch eine symbolische Arbeit. Über den Stein, der rollt, n'amasse pas le mousse, das ist ein Sprichwort in Frankreich, pierre qui roule n'amasse pas les mousses, das heißt so viel wie: Wer immerzu herumreist, begreift nirgendwo die Strukturen ... weißt du, was mousse bedeutet...*

*3.7*

*U: Mousse - wie mousse au chocolat...*

*D: Nein, la mousse des arbres, das bildet sich auf den Bäumen, und wenn eine Kugel rollt, dann verhindert das, dass sich diese Mousse, dieses Moos auf ihr bildet. Das ist ein verbreiteter Ausspruch. Um einfach damit zu sagen, dass das Thema von Points de fuites die Reise ist, das Verschwinden, der Raum das ist ein Thema, das ich nachher in mehreren Werken entwickelt hatte. Deswegen habe ich dir gesagt, ich bestehe auf dem Selbstzitat, also dieser Kugel, die rollt, das heißt dieser Klang ist aus dem ersten Stück genommen, der dieses Thema behandelt, d.h.. also Points de fuites. Espace/Escape ist ein Wortspiel, Espace - Escape - was Flucht bedeutet im Englischen, zugleich im wirklichen Sinne als Flucht, und Flucht im symbolischen Sinn, Flucht als Metapher, und Espace - der Raum - ist auch der Ort der Flucht, im Raum. Das ist ein Anagramm, d.h.. es verwendet dieselben Buchstaben. Ein zweisprachiges Wortspiel. Also in diesem Stück habe ich bestimmte Elemente aus den Points de fuites genommen, und aus einem weiteren Stück, in mehreren Sätzen, die miteinander verbunden sind, die auch dasselbe Thema behandeln, die Reise, das Vergessen, die Flucht, das Entweichen. Das stand in Verbindung mit einer Periode meines Lebens, in der ich emigriert bin. Ich bin aus Frankreich ausgewandert, um mich in Kanada niederzulassen. Und da hatte ich natürlich Probleme, die in Verbindung damit standen, dass ich nicht mehr in meinem Land war, nicht mehr zu Hause, dass ich mich an ein anderes Land gewöhnen musste, also an die Veränderung, und deswegen gibt es da so viele symbolische*

*Ereignisse, die auf die Reise anspielen, auf die örtliche Veränderung, die Bewegung.*

Eines der nächsten auffälligen Geräusche der Komposition Espace/Escape ist das von herunterstürzenden Baumstämmen. Jedenfalls klingt es so, wie dicke schwere Balken, was aber nicht heißt, dass es tatsächlich dicke schwere Balken sind, die hier so klingen, wie dicke schwere Balken, sondern es können auch nur Streichhölzer gewesen sein, die Francis Dhomont in eine Schale geworfen und mit seinem Neumann aufgenommen hat, um sie hinterher elektronisch weiterzubearbeiten, also zum Beispiel um sie 2 oder 3 Oktaven tiefer zu transponieren, solange bis eine gewisse morphologische Ähnlichkeit zum Dröhnen der Kugel erreicht war, die ebenso eine tiefer transponierte Kinderrassel gewesen sein könnte. Das Dröhnen der Kugel und das Donnern der Balken klingen in den tiefen Frequenzbereichen irgendwie ähnlich, und in den Höhen hört man von den Balken ein punktuell attackenähnliches Krachen Dongdongdong - das man auch bei der Kugel hört, jedes Mal, wenn sie in ihrer Bahn aufschlägt klockklockklock. Dieses Klicken oder Klopfen allerdings vermittelt sich nur über sehr gute Lautsprecher und eine sehr gute Stereoanlage, aber dieses Problem habe ich vorhin schon einmal angesprochen.

Ich glaube, dass an dieser einleitenden Stelle die Geräuschauswahl weniger symbolischen, als vielmehr musikalischen, also konkreten Kriterien zu folgen scheint. Mag auch sein, dass einstürzende Holzbalken mit dem Thema Flucht, Reise, Emigration assoziiert werden können. Zusammenbruch, Einbruch, Aufbruch. Ich habe Francis Dhomont nicht gefragt. Die Kugel rollt, und es bricht etwas zusammen. Anfangs sind es Holzbalken, später sind es Steine. Die Zeichen sollen bewusst offene Zeichen bleiben. Jeder Abschied ist ein kleiner Tod - man kann diese Stelle also sowohl als symbolische Geschichte, sowie auch als eine musikalische Entwicklung, eine Metamorphose von Geräuschqualitäten lesen und hören.

Hinzu kommt - und ich rede immer nur von dieser Eingangssequenz, die kaum mehr als ein Minute dauert - hinzu kommt ein seltsames regelmäßiges Piepen. Ein Geräusch, das man in Kanada und in den

USA sehr häufig hört, als Warnsignal, immer dann, wenn ein Lastwagen rückwärts fährt. Aber, sagt Francis Dhomont, daran habe er nicht gedacht, als er dieses Piepen der rollenden Kugel hinzufügte, nein, darauf habe ihn erst später jemand aufmerksam gemacht. Vielleicht kam das unbewusst, aber dieses Geräusch generierte er synthetisch - und dass er es tut, hat viel mehr mit seinem ästhetischen Credo zu tun. Die elektroakustische Musik vor allem seiner Kollegen erlebt er zu oft als eine rein monodische Musik, während er selbst sich den polyphonen Traditionen des westlichen Abendlandes verwurzelt fühlt, und deswegen brauchte er an dieser Stelle so etwas wie einen Kontrapunkt in der Tonlage des cantus firmus.

Wie überhaupt Formbegriffe der Musiktradition an allen Ecken und Enden präsent sind. Das Stück insgesamt hat einen rondoartigen Charakter, oder den Charakter eines Themas mit Variationen. Man hört U-Bahnen, Züge, Autos, Flugzeuge, Fußgänger, Bahnhöfe. Flughäfen - alles Dinge also, die im weitesten Sinne mit Bewegung, Reisen und auch Migration zu tun haben. Bestimmte Themen, im Sinne eines musikalischen Themas, tauchen immer wieder auf, die Kugel, die Balken, die Steine, das Grollen im Untergrund. Und am Ende des Stückes, resp.. kurz davor wird das eingangs exponierte Klangmaterial noch einmal ähnlich einer Coda zusammengefasst.

Zusammengefasst und gleichzeitig hebt das Stück ab, sphärisch sozusagen, entweder wie ein vorbeisauender hupender amerikanischer Truck, oder wie ein abhebendes Flugzeug oder ein Hochgeschwindigkeitszug - Francis Dhomont hat die Widererkennbarkeit der Geräusche in der Schweben gehalten, ihre konkrete Individualität soweit verfremdet, dass nur mehr ihre abstrakte wie soll man sagen "Geschwindigkeitshaftigkeit" erhalten blieb. Man weiß, dass sich ein großer massiver Körper schnell bewegt, eine Eisenbahn, ein Truck, ein Flugzeug - und abhebt, sich verliert in ein sphärisches Nirgendwo. Und das Geräusch verändert sich ständig, klingt mal eher wie das eine oder wie der andere oder die andere, ist in seiner eigenen Befindlichkeit stets in Bewegung. Aber die Morphologie der Geräusche ist wie der rollende Stein in steter Bewegung, es bildet sich keine wieder erkennbare Struktur eines mit sich identischen Individuums.

Die Komposition Espace/Escape aus dem Jahre 1989 dauert 19 Minuten und 23 Sekunden. Ich habe sie inzwischen vielleicht dreißig oder sogar fünfzig Mal gehört, ich weiß nicht mehr, und entdecke immer neue Nuancen, die mir vorher nicht aufgefallen waren. Das ist möglicher Weise das größte Lob, das man einem solchen Stück machen kann. Wie gesagt, beim einmaligen Hören hat man fast keine Chance, das ist der Nachteil dieser Musik - aber immerhin, wenn ich mich erinnere, als ich sie das erste Mal in den CD-Player schob: Ich habe mir gedacht, das möchte ich noch einmal hören. In Ruhe.

Francis Dhomont  
Espace/Escape

Paul Koonce ist kein Frankokanadier, aber er lebt und arbeitet nicht sehr weit entfernt davon, ca. 600 Meilen nördlich von Montreal, in Princeton an der dortigen Universität, deren Reichtum und Ausstattung, was beides - Hard- und Software - anbelangt, sogar in den Vereinigten Staaten legendär ist.

Während bei Francis Dhomont die Auswahl der Geräusche noch so einer Spur des Anekdotischen und Symbolischen folgt, also der Erzählung von Reise, Bewegung, Migration betreibt Paul Koonce eine bewusste Sprengung dieses Rahmens - die Diversität der sounds als Metaebene der Geräuschkonstellationen - und interessiert sich im wesentlichen für den musikalisch gestischen Charakter, der auch in alltäglichen Geräuschkonstellationen enthalten sein kann, Eine startende Flugzeugturbine hat für ihn den gleichen musikalischen Gestus wie ein tremolierendes Streichercrecendo. Oder Vogelgesang kann mit quietschenden Reifen wunderschöne Zwei- und Dreiklänge bilden. Das Klappern einer Schreibmaschine erinnert an die Schlagzeugstimme eines Jazz-Quartetts, und besonders schön ist es, wenn man eben eine High-Hat der Jazzpercussion in eine Schreibmaschine, oder einen trippelnden Basketball in einen Tablaspieler verwandeln kann. Soundjunkie hat sich Paul Koonce denn auch selbst genannt, der mit beiden Händen lustvoll aus einem übervollen Geräuscharchiv schöpft und Geräusche wie aus einem Füllhorn vor sich ausschüttet und somit die Suche nach einem anekdotischen, symbolischen Zusammenhang unmöglich macht. Aber



welchen anderen Zusammenhalt gibt es denn. Die Antwort kam prompt und überraschend

*O-Ton Amerikanisch / deutsche Übersetzung over-voice*

*K: Ja, das ist ein interessantes Thema. Zuerst einmal denke ich, dass uns Geschichten nicht irgendetwas erzählen, was geschieht, sondern was sie uns erzählen sind aufregende Geschichten am Rande, d.h. was sie hinterlassen am Ende, ist eine Spur, die aus der Geschichte herausführt. Aber nun zu der Vielzahl an Geräusche, die ich verwende, - die traditionelle Musik hat vorgegebene Muster in dieser Hinsicht, sie hat einen interessanten Rahmen, ein Rahmen, der vom Medium erzeugt wurde, indem ein Stück für Cembalo oder Orchester komponiert wurde. Und indem dieser Rahmen durch das Medium eingehalten wird, beschreibt es wirklich etwas, das nur in seinem Innern stattfinden kann. Und damit einige der Geschichten, einige der Spuren, die aus diesem Rahmen herausführen. Und ich möchte eine Vielfalt von Spuren, ich mag nicht nur die Geschichte des Cembalos erzählen, oder des Orchesters - also verwendete ich die Diversität der Klänge, um zu verhindern nur ein Stück über den Jazz zu machen, oder Schreibmaschinen oder egal welcher Sachen, sondern ich verwende den Platz, den Rahmen, den das Medium erzeugt, als eine Art von Metageschichte, auf die ich meist in den Titeln anspiele. Das sind keine Geschichten, in dem Sinn, hört her, ich möchte euch etwas erzählen. sondern als ein Weg, wie man auf die Klänge schauen könnte oder sollte. Um die Qualitäten und Gesten der Klänge zu sehen. und so weiter. Zum Beispiel das Stück Pins ist eine Anspielung darauf, was Pinball-Spieler häufig erleben...*

*U: Was ist denn Pinball...*

*K: Du kennst Pinball nicht. Es ist ein Spiel mit Metallbällen, die auf einer Oberfläche herumgestossen werden, die Oberfläche ist schräg, so dass die Bälle herunterrollen, wo man sie mit zwei Flippern wieder zurückstoßen kann...immer ein Spiel mit schnellen Aktionen und sich schnell ändernden Dingen und und sehr bunt und sehr plötzlich ist es vorbei.*

*U: Und manchmal tauchen Melodien auf, wenn du mehr als 100.000 Punkte hast... oder eine Million...*

*K: Und das hat irgendwie die gleiche Textur oder Geste, die ich in dieser Komposition hervorrufe, diese Art von Erfahrung. Und der*

*lange stille Abschnitt ist in vieler Hinsicht auf eine witzige Weise eine Anspielung auf Pinballs, weil ich eine Art von Resonanz gefunden habe zwischen diesen Klacks und Klicks von Pinball und einem transformierten Webern, also den Klaviervariationen von Anton Webern. Webern selbst klingt irgendwie wie Pinball, oder Pinball wie Webern. Die ganze Idee der pointilistischen Musik hat witzige Gemeinsamkeiten mit der pointilistischen Natur von Pinball. Diese Art von Spektrum weit verstreuter isolierte Dinge. Das heißt ich spiele mit dieser Art von Metageschichten oder Metaphern, aber nicht in einer direkten Weise, oder irgendeinen bestimmten Ziel. Viel eher denke ich an die Geste, von etwas wie Pinball wieder als etwas, das eine Art von Spektrum in diesen anderen Plätzen oder Rahmen entfalten kann. Jazz zum Beispiel, als einen sehr spielerischen, verspielten Rahmen mit schnell sich ändernden Ereignissen, oder in einer belebten Büroszene, mit Schreibmaschine und solchen Sachen, oder Restaurants, wo die Menschen sich unterhalten und die Geräusche machen, oder all die anderen Sachen. Das Stück endet mit einer transformierten Basketball-Szene. Wir hören jemanden eine Basketball trippeln, Körbe werfend, sehr dramatisch, aber der Basketball wird in einen Tablaspieler transformiert. Es kommt wieder zu so einer Transformation, hier in dem Sinne - dass ein Spiel, eben das Basketballspiel, in ein anderes Spiel übersetzt wird, in den improvisierten Stil eines Tablaspielers. Es gibt eine Menge solcher Duo-Erfahrungen so wie die zwei Flipper im Pinball-Spiel. Das Stück ist auch inspiriert von einem ähnlichen Spiel. Eine Art Pin-Ball-Verwandter, ein Spiel, das als Pong bekannt wurde. Kennst du Pong. Das ist ein Videospiel, wo du einen Springball hast, der springt zwischen Oben und Unten, und du schiebst kleine Flugzeuge Oben und Unten hin und her und versuchst den Ball zurückzuschlagen auf die andere Seite in einer bestimmten Weise, und wenn du das macht in diesem sozusagen klassischen Videogame, hört man einen sehr heftigen, kruden Klang, im Abstand einer Oktave, oben und unten, wenn es die beiden Seiten des Bildschirms berührt, und diese Oktavgeste ist eine sehr verbreitete Melodie oder ein Motiv, das ich in diesem Stück häufig verwende. Evoziert von dieser Hin- und Herbewegung, die als eine Geste immer wieder auftaucht. Das Stück geht oft und ziemlich schnell von einer musikalischen Stelle zu einer Stelle mit Umweltgeräuschen, so ist es eine Art von Metapher für den*

*Hin- und Herspringen zwischen Musik und Umweltgeräuschen. Ich habe damit sehr viel gearbeitet.*

Falls Sie lieber Hörer - und auch Hörerinnen - die Klaviervariationen von Anton Webern zufällig vor ihren inneren geistigen Ohren nicht gegenwärtig haben, möchte ich Ihnen - bevor ich Ihnen Pins von Paul Koonce vorstelle - Gelegenheit bieten, Ihre Erinnerung an Weberns spätromantischen Pointilismus ein wenig aufzufrischen - und zwar in einer Einspielung mit der Pianistin Patricia von Blumröder.

Musik:

Webern - Variationen für Klavier op. 27

Soweit Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, die Paul Koonce an den Pointilismus des Flipper- resp.. Pinballspiels und dessen i Vorläufer Pong erinnern, oder anders herum formuliert stieß Paul Koonce beim Flipper-Spielen auf eine gestische Transformierbarkeit der Flipper-Geräusche zum Pointilismus von Anton Webern, eine strukturelle Beheimatung der Kunst im Leben, in gewisser Weise. Paul Koonces Pins dauern insgesamt 13 Minuten und 25 Sekunden, die von Webern durchdrungene Sequenz beginnt nach exakt 4 Minuten und 25 Sekunden.

Musik:

Paul Koonce, Pins

Lautsprecher im brennenden Dornbusch - 1. und 2. Teil      Seite 12  
von 24

## Zweiter Teil

Zwei Gesichter mindestens hat ein Geräusch, das mit einem Tonband irgendwo in der freien Natur oder im alltäglichen Leben aufgenommen wurde. Da ist zum einen seine anekdotische, symbolische Qualität, dass wir also bei einem Autogeräusch an ein 'Auto' bei einem Vogelgeräusch an einen Vogel denken.

Zum anderen hat jedes Geräusch eine abstrakte, rein musikalische Qualität. Da geht es um seine Tonhöhe, seine Dauer, seine Rauigkeit, seine Klangfarbe, kurzum seine morphologischen Eigenschaften - für die vor allem sich die *musique concrète* interessierte. *Musique concrète* meint dabei eine kompositionstechnische Herangehensweise, die nach den verwandtschaftlichen Beziehungsgraden morphologischer Geräuschqualitäten sucht, konkrete, im Klang selbst liegende Ähnlichkeiten oder Unterschiede - vollkommen unabhängig davon, welche Geschichte diese Geräusche vielleicht erzählen könnten.

Jedoch diese anekdotischen, symbolischen Qualitäten gehen beim "konkreten" Komponieren mit Geräuschen ja nicht verloren, und müssen als eigenständige Textebene mit einkalkuliert werden. Auch wenn ein Auto noch so schön in *fis-moll* quietscht und ein gusseiserner Deckel ebenso, ein Auto bleibt ein Auto und ein Deckel bleibt ein Deckel - weswegen der Begriff *musique concrète* vom ganzen Kern der Sache nur die Hälfte trifft.

Aus diesem Grund hat der frankokanadische Komponist Francis Dhomont den Begriff der Akusmatischen Musik vorgeschlagen, anspielend auf die Legende, dass der griechische Philosoph Pythagoras im sechsten vorchristlichen Jahrhundert seinen Unterricht mit Vorliebe hinter einem Vorhang gewährt haben soll, damit sich seine Schüler ausschließlich auf den Inhalt seiner Rede konzentrieren könnten, und nicht von seiner physischen Präsenz abgelenkt würden.

Aber diese Legende hat ein noch älteres mythologisches Vorbild, zum Beispiel im Alten Testament, in welchem der namenlose Gott Abrahams in einem brennenden Dornbusch zu ihm spricht: Ich bin der

ich bin - der gleiche Gott, der Moses ein paar Kapitel später verbietet, sich ein Bild von ihm zu machen. Doch wohl unter anderem deswegen, weil eine bildliche Vergegenwärtigung Gottes von der allumfassenden Essenz des göttlichen Seins und der göttlichen Gegenwart ablenken würde. Ein Gott, von dem man sich ein Bild machen kann, ist wahrhaftig nur ein Werk menschlicher Phantasie.

So gesehen ist der Begriff des Akusmatischen nicht nur die Beschreibung einer äußerlichen Präsentationsform, dass nämlich diese Musik meistens über Lautsprecher übertragen und aufgeführt wird, und die Geräusche, die man hört, sozusagen ohne ihre ursprünglichen Wirkursachen erklingen. Akusmatisch meint darüber hinaus noch eine ästhetische Qualität, dass nämlich diese Musik eine Konzentration auf die akustische Essenz nicht nur des Geräusches, sondern des Klingenden überhaupt ermöglichen sollte, ohne etwa vom Personenkult des verabgotteten Klaviervirtuosen abgelenkt zu werden.

Akusmatische Musik verzichtet auf alle Äußerlichkeiten, beschränkt sich nur auf den Klang, auf die Essenz von Musik überhaupt, und auf das, was innerhalb der Musik und eben nur der Musik, das heißt in ihrem Erklängen gegenwärtig werden kann. (Absolute) Akusmatische Musik konzentriert sich auf die Präsenz des Essentiellen und sagt unterschwellig und wie ich meine etwas überheblich, dass mit dem Akustischen zugleich das Essentielle eines Phänomens präsent sei, wovon dessen Bild nur Ablenken könne. Kurz gesagt, erklärt die Akusmatik das Primat des Radios vor der Oberflächlichkeit des Fernsehens. Und da sind wir eigentlich schon wieder am Anfang dieser Geschichte, nämlich beim Gott Abrahams, der von sich sagt, und er lässt nur seine Stimme hören: Ich bin gegenwärtig, ich bin das Gegenwärtige, ich bin der ich bin. Das ist die Bedeutung des Wortes Jahwe. Oder anders formuliert, in Anspielung auf einen anderen Mythos: Am Anfang war der Klang, und der Klang war die Essenz, und die Essenz wurde das Wort, und das Wort wurde zu Fleisch. Und so weiter. Und irgendwann erfand das Fleisch das Fernsehen.

Aber nicht jeder Lautsprecher ersetzt einen brennenden Dornbusch. Nicht jeder Klang wird zum Wort, und nicht jedes Wort wird zu Fleisch. Und was dieser Versuch einer Gattungsbezeichnung ebenfalls

nicht berücksichtigt, ist, dass die konkrete und elektronische Hör- und Behandlungsweise von Tönen und Geräuschen, die am Anfang ihrer Geschichte mit der Emphase aufgebrochen war, in eine absolute terra incognita, eine Welt unausdenklicher Klänge vorzudringen, so unausdenkliche Ergebnisse gar nicht zeitigte, unausdenklich jedenfalls nicht für den einen oder anderen Instrumentalvirtuosen und Instrumentalkomponisten, der die jenseitigen Ergebnisse in den hiesigen traditionellen Musikbetrieb mit der Gegenwart leibhaftiger Musiker zurück übertrug - oder beide Formen einfach mischte.

Helmut Lachenmann zum Beispiel lässt in vielen seiner Werke elektronische Klangeffekte - rückwärts laufende Tonbänder, Dopplereffekte, Klangmikroskopien - von ganz normalen Instrumenten imitieren, mit einem manchmal immensen spieltechnischen Aufwand. Auch seine Kompositionsmethode, die Suche nach Verwandtschaftsbeziehungen ähnlicher Geräuschqualitäten, hat viele Anleihen bei der musique concrète genommen, weswegen Lachenmanns Musik auch als musique concrète instrumentale bezeichnet wurde.

Aber dieses Thema in seinen Einzelheiten darzustellen wäre Gegenstand einer eigenen Sendung. Weit weniger bekannt als Helmut Lachenmann, und doch bei den elektroakustischen Spezialfestivals preisgekrönt ist der römische Komponist Luigi Ceccarelli. Er arbeitet neben seiner Professur in Perugia sehr viel für das Theater das Tanztheater vor allem. Aber auch bei der Musik ohne Bühnenperformance hat er die Erfahrung gemacht, dass es den Zuhörern leichter fällt zuzuhören, wenn sie einen Musiker auf dem Podium sehen, und nicht nur Lautsprecher, hinter denen sich die Zeugung der Klänge verbirgt.

Ein Musiker, der musiziert, verleiht den Klängen der Musik, indem er seinen Körper bewegt und atmet, eben seine Sinnlichkeit, seine Präsenz, die Präsenz des Musikers. Das Musizieren der Musik ist die sublimale Gegenwart des Tanzes, die jeder Vorstellung von Musik zugrunde liegt. Und anscheinend war der mosaische Gott kein großer Freund des Tanzes - wohingegen die Dinge im katholischen Italien ein wenig anders liegen. Da ist, um im Bild zu bleiben, der menschliche

Körper das Maß des Gegenwärtigen, das Maß der Präsenz des Allgegenwärtigen, und das ist auf dieser Erde vor allen Dingen der Mensch.

Somit komponiert Luigi Ceccarelli elektroakustische Musik mit Live-Instrumenten, die allerdings technisch so hochvirtuos gespielt werden müssen, dass sie in einer Schallplattenaufnahme - also der auf Akustische reduzierten Reproduktion des Livekonzertes - gar nicht mehr so klingen, als hätte da jemand live gespielt, und außerdem sind die Mikrophone so extrem nah an den Instrumenten angebracht, dass hier Töne, oder besser Geräusche ans Tageslicht kommen, die nicht einmal dem Musiker vertraut sind.

Hier also - und ohne Einführungstext - Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli für 6-Spur-Tonband und Kontrabaßklarinette..

Musik:

Luigi Ceccarelli - birds

Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli, für Kontrabaßklarinette und ,Tonband. Die Klarinette spielte David Kerberle.

Ich traf Luigi Ceccarelli in Perugia, in einer Trattoria, und wir wurden von daher gelegentlich von dem Menü unterbrochen, das wir bestellt hatten. Antipasti...!

2.0

*C: Ich habe die meisten Klänge im Zoo von Rom aufgenommen. Aber es gibt auch Klänge von Vögeln aus Australien und aus Südamerika. Als meine Eltern nach Australien gefahren sind, habe ich sie gebeten, mir Klänge von Vögeln mitzubringen., Alle Klänge sind bearbeitet und auch geschnitten. Ich habe die Komposition mit einem Sampler gemacht. Die Klänge der Vögel habe ich in sehr kurze Schnipsel geschnitten. Und dann habe ich sie komponiert. Vor allem der kleine Vogel, der ganz allein ist, gegen Ende des Stückes, war nur ein einziger Klang eines Vogels aus Australien. Ich habe diese Sequenz komponiert im Computer. Das ist also ein komponierte und keine natürliche Sequenz.*

## 4.2

*U: Ja, da habe ich mich tatsächlich gefragt, am Ende, ist diese Melodie, das hast du schon gesagt, die Melodie eines Vogels - es ist nicht die Melodie des Vogels, es ist deine Komposition. Und darüber hinaus erschien sie mir sehr viel tiefer gestimmt zu sein und langsamer als das Original. D.h.. zwei Oktaven tiefer vielleicht, etwas dieser Art.*

*C: Vielleicht. Ich erinnere mich nicht mehr. Aber ich habe viel mit den Klängen gearbeitet, und mit den Tonhöhen, den Dauern. Ich erinnere mich nichtmehr. Es war nur eine kleine Sequenz von 2 oder 3 Sekunden, und ich habe die pitches, die Tonhöhen geändert, und die Dauern. Auf diese Weise bleibt die Qualität des Klanges erhalten geblieben, aber die Melodie ist ganz und gar meine Erfindung. 5*

*U: Dennoch vermute ich, ich weiß es nicht, es ist eine Frage, dass die ursprüngliche Idee es war ein Art Fluss, eine Ambivalenz herzustellen zwischen dem Gesang der Vögel, wie man ihn in unserem alltäglichen Leben hören kann, mehr oder weniger in einem Wald oder einem Zoo, der uns so vorkommt, als wäre er komponiert. D.h.. wenn man dem Gesang der Vögel zuhört, in einem Garten, hat man den Eindruck, dass die Vögel ein Konzert machen untereinander. Nicht nur die Nachtigallen mit den Nachtigallen, sondern alle mit allen. Dass eine Struktur im Zufälligen ist.*

*Ich will damit sagen, es ist nicht organisiert, aber dennoch gibt es eine Struktur. Und deine Idee war es mit den Strukturen, die man in der Natur finden kann, zu spielen und sie in komponierte Strukturen zu überführen, zu transponieren. Die du mit den Instrumenten hergestellt hast.*

*C: Das ist eine sehr komplexe Frage. Ich habe mir gedacht, dass die Baßklarinette ein großer Vogel ist. Die Klänge der Klarinette sind sehr ähnlich zu den Klängen der Vögel. Ich habe also versucht in diesem Stück Strukturen zu komponieren, die die verschiedenen Vögel singen, wie du gesagt hast. Und die Strukturen der Musik. Wenn ich Musik sage, dann meine ich ein intellektuelles Produkt - aber ein Produkt, das sehr natürlich klingt. Ich habe versucht die Berührungspunkte zu finden zwischen, den Gesängen der Vögel, die zufällige Strukturen sind, aber man kann sagen, dass es Strukturen der Natur sind, und unseren Strukturen der Musik, die ein künstliches*



*Produkt von uns sind. Ich suchte nach einer Verbindung zwischen den beiden. Und ich denke, dass das der Punkt ist, wo die Musik von allen Menschen verstanden werden kann, wenn die Strukturen mit den Strukturen der Natur zusammenhängen.*

*U: Weil jeder glaubt etwas wieder erkennen zu können, was er schon erlebt hat in seinem eigenen Leben. Es ist nicht so, dass man etwas wissen muss über die Geschichte der Musik, um diese Musik zu begreifen.*

*Aber es gibt noch eine andere Geschichte, die ich in diesem Stück bemerkt habe, eine Art Entwicklung auf zwei Seiten, bei dieser Baßklarinette. Das ist, dass es Passagen gibt, wo man wirklich dieses Instrument hört, vor allem in den tiefen Passagen (ich singe), und dann steigt es an, in einer Art flautando-Spiel, es ist etwas anderes, es ist nicht nur flautando, in deutsch würde man Quietschen sagen, kikiki - gieksen, das ist eine Technik, die vielleicht nicht sehr verbreitet ist.*

*C: Vor allem ist es eine Technik, die keine vorhersehbaren Töne produziert, also zufällige Töne, d.h.. der Klarinettist kann die Tonhöhen der Töne nicht exakt kontrollieren, das ist sehr instabil, diese Töne. Also gibt es einen großen Anteil des Zufalls.*

*U: Ja, eine Zufälligkeit - random auf englisch - eine Zufälligkeit, die kontrollierbar wird, im Anschluss, während der Mischung im Computer, in welchen Augenblick du welchen Klang haben möchtest. Und außerdem hast du wahrscheinlich nur einen einzigen Instrumentalisten aufgenommen, obwohl man in dem Stück einen Chor von Musikern hört.*

*C: Ja, aber dieses Stück ist mit einem Band und einem Liveklarinettisten gemacht. Also die Liveklänge können sich ändern, aber natürlich ändern sie sich sehr wenig in dem ... Bedienung: Antipasta...*

*13.8*

**Musik:**

**Luigi Ceccarelli Exsultet - Anfang**

Jedes Geräusch", schrieb Victor Hugo in `Satans Ende' , "jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört, wird zur Stimme." - "Es gibt keine Geräusche" ergänzt Pierre Henry den Gedanken, " es gibt nur Klänge.“

Es ist sehr umstritten, was ein Geräusch überhaupt ist. Victor Hugo, ein Schriftsteller, der aufschrieb, was seine Stimme ihm einflüsterte, schrieb auch dem Geräusch, sobald wir ihm längere Aufmerksamkeit schenken, eine Stimme zu. Es ist damit nicht gemeint, dass ein Geräusch immer etwas erzählt. Nein, Stimme haben meint vermutlich weniger, was es uns erzählt, und ob es uns überhaupt etwas erzählt, sondern, wie es uns etwas erzählt. Die sich mit der Stimme offenbarende Eigenart, die Farbe, die Rauigkeit, der Charakter. Beim aufmerksamen Zuhören entdecken wir die jedem Geräusch inhärente Vielfalt und Eigenart. Und manche Geräusche haben nicht nur Stimme (wenn man ihnen zuhört) - manche Geräusche singen sogar. Man kann von manchem Geräusch sagen, dass es singt. Das heißt nicht unbedingt, diesen Geräuschen eine anima oder ein Unterbewusstes zuzuschreiben, dass da zu uns singt, wenn wir es hören' solches anzunehmen, verbietet uns die Vernunft. Nennen wir es viel mehr eine Projektion: Dass ein Komponist ein Geräusch hört, und schon die Musik hört, die er aus dem Geräusch herausholen möchte, die also in dem Geräusch schon drin ist, indem er mit seiner Komposition die Struktur schafft, die Fokussierung, die eben genau die Aufmerksamkeit erzeugt, diesen Gesang des Geräusches auch wahrzunehmen. Ob diese Komposition es dann schafft, diesen Gesang hörbar zu machen, der den Geräuschen und ihrer Stimme zu eigen ist, hört man sofort - und ich zumindest kann ihnen beileibe nicht sagen, was genau den Unterschied ausmacht, ob es nun singt oder nicht. Entweder es ist da - oder nicht.

Aber dann ist die Frage, ob ein Geräusch, dessen Stimme ich höre, und dessen Gesang ich womöglich höre, denn überhaupt noch ein Geräusch ist. Die Ergänzung zu dem Ausspruch von Victor Hugo stammte schließlich von jemanden, der es wissen müsste: Pierre Henry ein Geräuschmusik-Komponist der ersten Stunde, gilt mit Pierre Schaeffer als Mitbegründer oder Erfinder der *musique concrète*

- und er macht seit mehr als 50 Jahren nichts anderes, als mit Geräuschen zu komponieren. Wenn Pierre Henry nun sagt, es gäbe überhaupt keine Geräusche, sondern nur Klänge - dann klingt das etwas erstaunlich.

Was unterscheidet denn eigentlich Klänge von Geräuschen.

Lautsprecher im brennenden Dornbusch - 1. und 2. Teil Seite 20  
von 24

Zweifelsohne reden beide Autoren im Prinzip von etwas ähnlichem - dass sich Geräusche durchs Zuhören verändern, es ist eine Frage der Hörperspektive, der Sichtweise des Hörens. Das Geräusch ist akustischer Müll sozusagen, dem niemand zuhört, oder niemand zuhören will (weil es stört, zum Beispiel) - aber das ist noch eine andere Frage, ob ein Geräusch ein Geräusch ist, wenn ihm niemand zuhört, sondern nur eine vorübergehende Erregung der Luft. Ein Geräusch muss sich auf der neuronalen Kinoleinwand eines denkenden Bewusstseins erst als solches abbilden, um als Geräusch erkannt und erdacht zu werden. Weil aber sich ein Geräusch aus jeder Hörposition anders darstellt, anders mischt, kurzum anders gehört wird, ist ein Geräusch gar kein Geräusch, sondern ist mehrere Geräusche, je nach dem von wem es aus welcher Perspektive gehört wird. Demnach gäbe es gar keine Geräusche, die nicht gehört werden. Wohingegen dem aufmerksam und gründlich gehörten, gelauschten Geräusch die höheren Weihen des Klanges zukommen. Ein Geräusch, das Stimme hat, vielleicht sogar singt, ist kein Geräusch, sondern ein Klang.

Das Singen der Klänge ist Thema der Vokalkomposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli, mit dem Titel: 'Exsultet', - Exsultet iam angelica turba coelorum - Schon jauchze die himmlische Engelschar - der Komposition liegt der gregorianische Osterliturgietext zu Grunde - und der hebt an nicht nur mit einem Singen, sondern mehr noch, einem Jauchzen und zwar mit der Aufforderung, dass die Engel jauchzen sollen, die noch nie jemand hat jauchzen hören, weswegen es sehr schwer fällt ein solches Jauchzen zu komponieren und in die irdischen Sphären zu transponieren. Gut, natürlich sind es irdische Choristenstimmen, die die Engel auffordern

zu jauchzen, aber die Sichtweise des Jauchzens ist himmelwärts gerichtet, in der Erwartung, der Ahnung, der Gewissheit einer Antwort von dort droben.

Also bedient sich Luigi Ceccarelli eines Tricks, um eine Differenz anzudeuten, zwischen dem dies- und dem jenseitigen Jauchzen. Eine nach oben gerichtete Skala gewissermaßen, eine Himmelsleiter der Unterschiede. Die er innerhalb der Sprache selbst aufspürt.

16.5

*C: In allen Klängen suche ich den Teil des Klanges, der normaler Weise nicht als Klang angesehen wird. D.h.. alle Geräuschanteile, die gleichzeitig mit den Tonanteilen erscheinen, den Tonhöhen, den intonierten Tönen. Also in diesen Bereichen ähneln sich die Töne ein bisschen, und es ist sehr schwerer, sie zu unterscheiden. Und in diesen reichen der Mikroklänge kann man Charakteristiken finden, die fast in allen Instrumenten gleich sind und allen Klängen. Sowohl in Instrumentalklängen als auch in Klängen der Natur. Auf diese Weise suche ich in diesen mikroskopischen Klängen noch mehr die Expression - noch mehr die Intensität und zum Beispiel vor allem in Stücken mit der menschlichen Stimme, suche ich immer diese mikroskopischen Klänge der Stimme, und die Atemgeräusche deutlich werden zu lassen. Die Atemgeräusche sind für mich in der Musik sehr wichtig, und alle Klänge die normaler Weise nicht als Musik angesehen werden, verwende ich sehr oft. Weil ich glaube dass diese Klänge eine sehr große emotionale Intensität haben.*

*U: Die Komposition exsultet ist so etwas wie ein Paradigma für diese Art das Komponierens. Auf der einen Seite reine Stimmen, wie Engel wirklich wie gereinigt von allen körperlichen Qualitäten, keine Fehler mehr, das ist rein, wie Engelsstimmen. Und auf der anderen Seite ein großes langes crescendo von fast nichts anderem als dem Atem, der von der anderen Seite kommt. Eine Art Kontrapunkt zwischen den menschlichen Atemgeräuschen und den Engelsgesängen, um es auf eine sehr einfache Weise zu sagen.*

*C: la, das ist genau so in dem Stück. Ich habe die Klänge der Vokale - also die Klänge, die eine Tonhöhe haben, die gesungenen Klänge - vollkommen von allen anderen Klängen getrennt, also die*

*Atemgeräusche und die Konsonanten. Also dem Gegenteil der Vokale. Ich habe das gemacht mit dem Computer, und ich habe die beiden Komponenten in den Gesängen getrennt. Der erste Teil des Stückes ist vor allem eine Komposition mit Klängen, die nicht gesungen werden, also mit Konsonanten. Der zweite Teil oder der zentrale Teil, ist eine Komposition vor allem mit gesungenen Vokalklängen, und ich habe alle Komponenten, die nicht gesungen werden können, entfernt mit dem Computer, d.h.. alle Atemgeräusche und Konsonanten. Aber ich habe noch eine andere Sache gemacht, die mir wirklich außerordentliche Klangqualitäten geliefert hat. Ich habe von den Gesängen nur den Nachhall aufgenommen. D.h.. ich habe die Mikros nicht in Richtung auf die Stimmen, sondern auf die Kuppel in der Basilika aufgestellt, und ich habe die Stimmen zusätzlich verlangsamt. D.h.. ich habe die Zeiten, die Dauern mit dem Computer verzehnfacht. Also ein Stück von 10 Sekunden dauert \_jetzt 100 Sekunden.; Und diese Technik, das Stretching, hat mir erlaubt, alle kleinen Veränderungen des Nachhalls hörbar zu machen. In dem zentralen Teil ist es übrigens nur eine einzige Stimme die singt, aber der Nachhall erweckt den Eindruck, dass es ein Chor ist, mit vielen Stimmen, aber es ist nur eine einzige Stimme, garantiert und deren Nachhall mit allen polyphonen Überlagerungen.*

Ich halte es in gewisser Weise für ein Vorurteil zu sagen, dass sich das Geräuschhafte der menschlichen Stimme in wesentlichen in den Konsonanten ereignen würde und in den Atemgeräusche, wohingegen die Vokale wegen ihrer leichteren Intonierbarkeit einer reineren Substanz angehören, aber wen stören bedenkliche theoretische Grundlagen, wenn das musikalische Ergebnis schlicht umwerfend daher kommt -nach meinem Geschmack laut gehört werden will - und eigentlich oktophonisch, also mit seiner ganzen auf 8 Lautsprecher verteilten räumlichen Tiefe und Durchhörbarkeit, die eine Stereoversion nicht leisten kann.

Hören Sie "Exsultet" nach dem Text der gregorianischen Osterliturgie - Komposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli. Es singt das Ensemble Kantores 96. Das Stück dauert 16 Minuten und 26 Sekunden.

## Musik

### Exsultet von Luigi Ceccarelli bis zum Schluss

Es gibt, um zum Abschluss noch einen kleinen Ausblick auf die Akusmatik der reinen Instrumental- und Vokalmusik zu geben, die ganz ohne den Einsatz von Lautsprechern und Computern auskommt, es gibt eine Theorie in der Wahrnehmungsforschung, die besagt, dass wir vor allem solche Geräusche wahrnehmen, die wir mit unserer Stimme nachahmen können. Lalation heißt das hierzu passende Fremdwort - und beobachten kann man es vor allem bei Kleinkindern, die vor sich hin zu lallen scheinen, tatsächlich aber die Geräusche ihrer Umgebung nachahmen. Natürlich ist auch diese Theorie umstritten, wie weit die Artikulationsfähigkeit der Stimme die Wahrnehmungsfähigkeit der Ohren kontrolliert. Aber etwas dran ist sicherlich, dass wir vor allem solche Geräusche beachten, die wir in unserem aktiven Gedächtnis haben, und aktiv schließt die Fähigkeit zur Nachahmung mit ein. Was umgekehrt ja hieße, dass wir das Unsägliche gar nicht hören würden.

Ein Beispiel solcher Art Lallation in der zeitgenössischen Musik ist eine der inzwischen zu einer stattlichen Zahl herangewachsenen halb somnambulen, halb völlig abgedrehten meist Frauengestalten aus dem Oeuvre von Salvatore Sciarrino, ich spreche von Elsa, die sich ihren Lohengrin herbeifieht, der aber gar nicht kommt, den sie deshalb mit dem Kopfkissen verwechselt, eine sehr lustige Oper ist das, in der, wie so oft bei Sciarrino, überhaupt nichts passiert und außerdem ist es Nacht - und diese Nacht kann man deutlich hören:

Musik:

Lohengrin von Sciarrino

Bis zum Abwinken.