Abb. 9: Ebd., 13. Szene, Takte 66–69; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 363. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

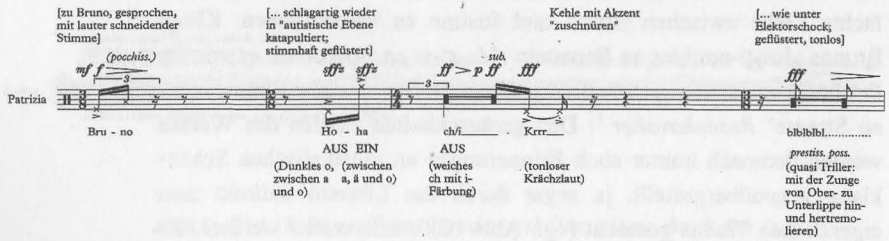


Abb. 10: Ebd., 15. Szene, Takte 24–34; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 430–432. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.



Musik und Vergessen

Ein Vortrag mit Klangbeispielen

BASTIAN ZIMMERMANN

Musik und Vergessen – diese Gegenüberstellung erinnert wohl zunächst an die Momente des Selbstvergessens, die uns beim Hören von Musik widerfahren können. Die Situationen, in denen man sich tranceartig dem Flow einer Musik hingibt. Oder wenn sich ein Ereignis auftut, in dem die Musik eine dermaßen tragende Rolle spielt, dass die üblichen Rollenerwartungen an Orte und Personen vergessen werden. Schlagwortartig: Musik anschalten und alles vergessen, ist hier der Tenor. Ich möchte im Folgenden jedoch Musik und Vergessen weniger in diesem spezifischen, wenn auch verbreiteten Gebrauch suchen, als vielmehr in dem einer jeden Musik inhärenten Spannungsfeld zwischen ihrer eigenen, wie auch immer gearteten musikalischen Ordnung, ihrer Narration und den Klängen, Geräuschen – oder besser den Klang- und Geräuschbildern –, die ihre einzigartige Existenz für die Ordnungslogik der Musik zu großen Teilen aufgeben müssen oder die, wenn ich hier die Formulierung des Titels aufnehmen darf, *vergessen* gemacht werden müssen.

Dies alles scheint auf den ersten Blick noch etwas verworren und erklärungsbedürftig. Es mag daher hilfreich sein, zur vorläufigen Veranschaulichung ein musikalisches Beispiel zu präsentieren, auf das ich

später wieder zurückgreifen werde. Es handelt sich um Track 7 des Albums *One Pig* von Matthew Herbert.[1] Ein erster Höreindruck lässt die Produktionsweise dieses Tracks ungefähr erahnen: Herbert hat die Schlachtung eines Schweines aufgenommen und nutzt das Geräusch vom Zersägen der Knochen für den Beat seines Technotracks. Dennoch würde ich behaupten, dass man als Hörer das Eigenleben, den Eigenwert jener Realität, also der Schlachtszene, auf die die Klangaufnahme als Icon verweist, zunächst ignoriert.

Zum Verständnis dieser These bedarf es dreierlei Vorannahmen, die ich nun genauer erläutern möchte: Erstens, die Trennung von Klang und Klangquelle. Zweitens, das Kontinuum von Geräusch, Klang und Ton. Und drittens das, was ich als musikalische Ordnung und Narration bezeichnen würde.

1. Die Trennung von Klang und Klangquelle

Zum ersten Punkt nur ganz kurz: Jeder Klang wird imaginär ergänzt zu einem wie auch immer gearteten Ganzen. Es existiert keine reale Klangquelle, jedoch eine imaginierte, die am Beispiel des Schweins auch symbolisch besetzt werden kann. Andere Möglichkeiten der Besetzung wären der indexikalische und ikonische Zugriff auf Zeichen. Bild und Klang sind hier zumindest in der Imagination eins.

2. Das Kontinuum von Geräusch, Klang und Ton

Die wesentlichen Differenzen zwischen den oben genannten Begriffen, würde ich in etwa so umschreiben: Das Geräusch ist wild und – visuell gedacht – besonders nahe an seiner Klangproduktionsstätte, der Quelle. Der Klang *ist* ein wenig stilisierter. Die vielen akustischen Informationen bilden eventuell ein plausibles Ganzes, er muss aber keine unbedingte Nähe zur Klangquelle besitzen. Der Ton ist das Stilisierte schlechthin, man hat wenig individuelle, lebensweltliche Zugriffsmöglichkeiten, außer die der Musik selber: Zu seiner Erzeugung werden

1 Matthew Herbert, *One Pig*, Accidental (AC48CDJ), 2011.

extra Instrumente gebaut, und seien es auch die Grenzzäune in Australien, die zum Schwingen gebracht werden. Die Faszination liegt in der völligen Ablösung des Klangs von der Quelle. Das Geräusch ist also nicht gedacht als das völlig Andere der Musik, aber als etwas, das sich der Musik – verstanden als einem Ordnungssystem – tendenziell entzieht und *vice versa* von der musikalischen Ordnung absorbiert wird. Wie das vonstattengeht, entscheidet sich an jedem Stück Musik einzeln. Allgemein kann man aber sagen: Geräusch, Klang und Ton bestimmen sich allein durch ihr Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten Ordnung von Musik.

3. Musikalische Ordnung, Narration

Musik ist immer Ordnung, *organized sound*. Die geringste Schwelle liegt in ihrer Darbietung des Unorganisierten bzw. nach Zufall Organisierten, wie im Fall John Cages. Jedem dieser Extreme, aber natürlich auch den tausenden unspektakulären Fällen zwischendrin, liegen Narrationen zugrunde, Strategien, irgendwie Sinn zu produzieren. Zum Beispiel durch einen Beat oder einen komplizierten Programmheft-Eintrag über mathematische Spekulationen etc. Jede Narration, und hier wird der Vergleich zum Film spannend, nutzt diese oder jene klangliche Erscheinung als Zeichen für ihre Sinnproduktion. Beim ›Geräusch‹ ist die Art des Zugriffs über Zeichenhaftigkeit besonders breit gefächert, der Überschuss, der nicht in der musikalischen Ordnung aufgeht, aber auch entsprechend hoch. Beim ›Klang‹ ist der Zugriff beschränkter, ebenso der Überschuss. Und beim ›Ton‹ gibt es kaum noch Varianz im Zugriff. Der Zugriff auf ein Zeichen besteht hier im idealen Falle allein aus dem referenzierten Klang und den sekundären Mischtönen, die beispielsweise ein Cello produziert.

Gibt es ein solches Kontinuum im Film? Ich würde sagen ja, denn jede filmische Narration nutzt letzten Endes auch nur bestimmte Zeichen, die dem Schnitt zugutekommen. Im Bereich des dokumentarischen Filmens gibt es analog zum Geräusch solche rauschhaften Bilder, Aufnahmen von komplexen Situationen menschlichen Wirkens,

die voll an Informationen sind, mit denen es aber dennoch möglich ist, die Geschichte eines Menschen oder Ähnliches zu erzählen. Im Film sind es natürlich oft andere Dinge, die zum Zeichen werden können. Man bemerke hier allgemein die Analogie des Schnitts, der für die Lautsprechermusik viel zu wenig diskutiert wird, was natürlich nicht bedeuten soll, dass hier Geschichten erzählt werden. Jeder Schnitt, Bruch, jede Irritation kann narrativ wahrgenommen werden.

In dem Spannungsverhältnis von Ordnung/Narration und den singulären Klangexistenzen deutet sich ein Konflikt an, der wohl das menschliche Schaffen stets begleitet: Zur Etablierung einer Ordnung, sei es eine soziale, gesellschaftliche, politische, aber auch ästhetische Ordnung benötigt man ein zugrundeliegendes Material oder, wie man es im Kontext der die Musik produzierenden Musikern sehen wird, Arbeiter, die man auf einen bestimmten Produktionsaspekt hin nutzbar macht. Musik und Vergessen handelt daher im weitesten Sinne von Existenz und Ordnung, vom Individuellen und Allgemeinen, von den Materialitäten und ihrer Funktionalisierung, bzw. in Bezug auf die Musik, ihrer Instrumentalisierung.

Den Allgemeinplatz dieses Verhältnisses sieht man in Charlie Chaplins Film *Modern Times* vertreten, in dem die Hauptfigur real in die Mangel der Zahnräder genommen wird. Ich möchte aber keine Politik im Sinne der Befreiung des Menschen, des Klanges oder der Bilder betreiben. Der Punkt, auf den es mir ankommt ist der, dass etwas vergessen oder verdrängt wird, wenn sich diese oder jene Ordnung von Musik etabliert. Was für eine Perspektive auf Musik muss man also aufsuchen, um diesen Aspekt des Vergessens und Verdrängens fokussieren zu können? In die Archive gehen und Partituren studieren hilft nicht viel. Keine Note offenbart ihre dahinter liegenden Produktionsbedingungen und -kräfte. Die Notation ist selber schon eine verallgemeinerte Abstraktion einer Klangproduktion, die je nach Aufführung so oder so ausfällt. Erst beim Hören einer klanglichen Ordnung und den anhand der Geräusche, Klänge und Töne imaginierten Materialitäten, also jenen Aspekten von Klang, die nicht in der Ordnung aufgehen, erschließt sich ein musikalisches Gebilde in seiner spannungsvollen Ganzheit.

Vielleicht ist die Bestimmung des Verhältnisses von Materialität und Ordnung nun etwas klarer geworden. Allein der Begriff der Materialität bedarf wohl noch einer Erläuterung. Wenn ich mit Materialität bisher eine Art Überschuss bezeichnet habe, so meinte ich die nicht in der Ordnung von Musik aufgehenden Wahrnehmungsaspekte von Klang. Man denke sich wieder die Schlachtung auf dem Album *One Pig* von Matthew Herbert. Die Säge zurrt und schnarrt (Ikon), besitzt eine eigene Dynamik von Kräfteverläufen im Ansetzen, Durchziehen und Stoppen, die als Symbol sogar das Potenzial einer gewissen Grausamkeit besitzt. Herbert nutzt einige wenige Aspekte dieses Klangs, wie den rhythmischen Impuls der Säge, für die musikalische Ordnung, den Beat. All die anderen Aspekte nimmt er mit, ohne dass sie im Kontext dieser Ordnung einen bestimmten Sinn bekämen. Erst beim Hören des gesamten Albums findet eine größere Narration über diese symbolhafte Besetzung statt. Ich sprach in einem Essay zu diesem Album, veröffentlicht letztes Jahr in der Schweizer Zeitschrift *Dissonance*,[2] vom »Zerfransen« des Klanges, vom Überschuss in der Klangwahrnehmung von Musik, von Aspekten, die über das Ziel der Musik als Ordnung hinausschießen.

Wie verhält sich dieser Überschuss zu der zunehmenden Domestizierung in der weiter oben erläuterten Aufzählung von Geräusch, Klang, Ton? Mit jedem Schritt in der Aufzählung wird der Überschuss weniger, das *Geräusch* ist wild, franst über das an ihm genutzte Zeichen aus, ist aber besonders nah zu seiner Klangquelle. Der *Klang* ist ein wenig stilisierter, kann aber noch bestimmte, vielleicht zum Geräusch prägnantere Fransen bilden. Beim *Ton* gibt es den kleinsten Spielraum, er ist eine vollends stilisierte, domestizierte Form der Klangproduktion, da meistens von hierfür gebauten Instrumenten gespielt.

2 Bastian Zimmermann: »An awkward dance with the other. Matthew Herberts Album One Pig zwischen Sound-Art und Popkultur«, in: *Dissonance 117* (2012), S. 29 – 33.

Wie lässt sich dieses Denken radikalisieren? Das Schwein hat gezeigt, dass die Etablierung einer musikalischen Ordnung dazu tendiert, ihren Grund, ihre Herkunft, ihre Klangproduktion vergessen zu machen, zu verdrängen. Denn hier gibt es eben immer diesen Überschuss, der nicht in der Wahrnehmung der Musik als Musik aufgeht.

Herbert baut Instrumente aus dem Schwein, z.B. eine Schweineblutorgel, die über die rhythmisierten Aufnahmen des Verzehrs des Schweins ein R'n'B-Pitch-Klagelied singt. Man hört weiter: Trommeln aus der Schweinehaut, Sticks aus den Knochen und das Braten und Verzehren des Fleisches (Track 8).[3] *One Pig* beschreitet den Weg vom Stall- und Schweinegeräusch zu den stilisierten, weil herausgepickten Stallklängen, bis hin zu Tönen, die Herbert den Klängen abhört und sie der Tonalität nach ordnet bzw. die er bestimmten Klängen einfach durch technische Manipulation aufoktroyiert.

Noch einmal zum Film: Wie lassen sich Klang und die Ordnung von Musik mit dem Film vergleichen? Ein Beispiel aus dem Genre des Spielfilms soll hier genügen. Man imaginiere sich eine Verfolgungsszene, die in Tempo und Varianz stetig zunimmt. Ein Motorradfahrer verfolgt eine in Latex gekleidete Ninja-Frau durch ein Industriehafengebiet, eine prototypische Szene eines Actionstreifens aus Hollywood. Jedes der einzelnen Bilder beinhaltet für sich gesehen ein Abbild, eine Aufnahme, einen Abdruck einer ehemals existenten Realität. Nur dass diese hier schon im Vorhinein gestellt wurde. Wieso? Damit das Bild nur über die Informationen verfügt, die für den schnellen Fortgang der Geschichte, die hier allein aus körperlichen Bewegungsimpulsen und Intensitäten besteht, vonnöten sind. Die Bilder und ihre Inhalte werden für die Ordnung des Films funktionalisiert. Sie gehen in der Ordnung auf. (Nur die Schönheit des Stars kann noch einen Informationsüberschuss legitimieren). Das fällt bei der Sichtung von solch inszenierten Bildern auch gar nicht auf. Bei nicht vollständig konstruierten, intendierten Bildern jedoch schon. Auch hier wird das Eigenleben, die Referenz zur Außenwelt entweder vergessen oder wie im Genre der

3 Herbert, *One Pig*.

Dokufiction wieder aufgefangen. Ist Herbert das musikalische Pendant zur derzeitigen Produktionswelle von Dokufictions? Ich glaube schon.

Bei der Arbeit mit dem Rauschhaften, den Geräuschen unserer Welt und ihren lebensweltlichen Bezügen wird immer wieder offenbar, dass man sich an diesen Widerständen, den Materialitäten, die diesen Materialien anhaften oder an ihnen imaginiert werden, abarbeiten muss. Als Komponist kann man sich heute alles einverleiben, übersetzen, zerstören. Hier kommt nun der bisher ausgeblendete Aspekt der Macht mit ins Spiel: Nicht die Macht der Musik über ihre Hörer, sondern als ein Denken von Ordnung, welches musikalische Sinnzusammenhänge als machtvolle Strukturen begreift. Ist die Struktur des Techno eine Disziplinarmacht? Das Material kann sich nicht dagegen wehren. Erst mit der Aufmerksamkeit für das Material, einer gewissermaßen ethischen Zuwendung, werden die Widerständigkeiten offenbar und können dann im Werk, hier exemplarisch ausgehend von Matthew Herberts *One Pig* dargestellt, narrativ prozessualisiert werden. Jeder Klang ist zugleich immateriell-imaginativ und materiell-lebensweltlich. Klang ist nie nur Klang, sondern etwas, das für die musikalische Ordnung nutzbar gemacht wird. Am Geräusch, den wilden, kaum zu bändigenden Klangexistenzen wird dies besonders evident.