Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2005)

Heft: 91

Artikel: Verfrühte Züge : Hommage à Pierre Schaeffer aus Anlass seines zehnten Todestags = Traits hâtifs : hommage à Pierre Schaeffer à l'occasion du 10e anniversaire de sa mort

Autor: Möller, Torsten

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927615

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VERFRÜHTE ZÜGE VON TORSTEN MÖLLER

Hommage à Pierre Schaeffer aus Anlass seines zehnten Todestags

Traits hâtifs — *Hommage à Pierre Schaeffer à l'occasion du 10e anniversaire de sa mort*
La musicologie ne met guère d'énergie à étudier de façon nuancée l'esthétique de Pierre Schaeffer. On se contente en général de lui appliquer le label de « père de la musique concrète », et ce n'est pas toujours dans un but louangeur. Or, l'art de Schaeffer a bel et bien eu des effets sur la pratique compositionnelle, encore que ce soit une des particularités de l'accueil fait à Schaeffer de se produire précisément là où la notion de « composition » ne manque pas d'alternatives. Spécialiste de Schaeffer, Torsten Möller dresse le portrait d'un des musiciens les plus singuliers du 20e siècle et pose la question de son importance par rapport aux « arts sonores » actuels.

> « La révolution technique qui atteint la musique apporte-t-elle, en effet, de nouveaux moyens de ‹faire de la musique› comme auparavant, ou bien nous mène-t-elle à la découverte de nouvelles musiques, que nous ne savons pas encore faire, et encore moins entendre ? »
>
> (Pierre Schaeffer, *Musique concrète*, 1967)

Die «Kunst der Exklusion» liegt Pierre Schaeffers Poetik nicht zu Grunde. Dies dringt, auch zehn Jahre nach seinem Tod, dank Vereinheitlichungstendenzen im Musikleben und in der Musikgeschichtsschreibung selten ins Bewusstsein. Auf die differenzierte Aufarbeitung und Reflexion von Schaeffers Entwurf wird nicht allzu viel musikologische Energie verschwendet. Zumeist begnügt man sich mit dem Etikett «Vater der musique concrète», was nicht immer als Aufwertung gemeint ist. Indessen zeitigt Schaeffers Kunst durchaus Konsequenzen in der kompositorischen Praxis – wobei es zu den Besonderheiten der Schaeffer-Rezeption gehört, dass sie oft genau dort stattfindet, wo der Terminus «komponieren» als Bezeichnung für künstlerische Klangarbeit kaum alternativlos gepflegt wird.

Von Beginn an war Schaeffer – am 14. August 1910 in Nancy geboren, gestorben am 19. August 1995 in Les Milles bei Aix-en-Provence – nicht darauf versessen, sich altbewährte kompositorische Tugenden anzueignen. Ihm fehlte eine entsprechende Ausbildung, quasi eine Zufallsbekanntschaft führte den gelernten Radiotechniker in die hehre Musiksphäre. Allerorten nahm er mit seinem Mikrophon Klangobjekte auf, die direkt auf die Schallplatte eingeritzt wurden. Dann gestaltete er mit den aufgenommenen Fragmenten – anfangs wohl eher unbewusst – eigene musikalische Kompositionsprinzipien: Repetitionen vor der Einführung der Tonbandtechnik mithilfe der «sillon fermé», der geschlossenen Schallplattenrille, hinzu traten schnellere und langsamere Abspielungen, als Konsequenz eine höhere oder tiefere Transposition der somit augmentierten oder diminuierten Klangobjekte. Diese konnten in der Étude aux casserolles am Boden ausrollende Kochtopfdeckel und Fragmente instrumentaler Musik sein oder in der *Étude aux chemins de fer* eine beschleunigende Eisenbahn.

Schaeffer erkannte sehr schnell das Potential seiner «Musiksprache». Aber auch die Notwendigkeit theoretischer Reflexion, die sein «Abenteuer» geradezu aufwarf. Einem ausführlichen Tagebuch, in dem er die Entstehung seiner frühen *Études* dokumentierte (*Introduction à la musique concrète*, 1950), folgten in den Fünfzigern zahlreiche Aufsätze zu Arbeiten seines Studios Groupe de Recherches de

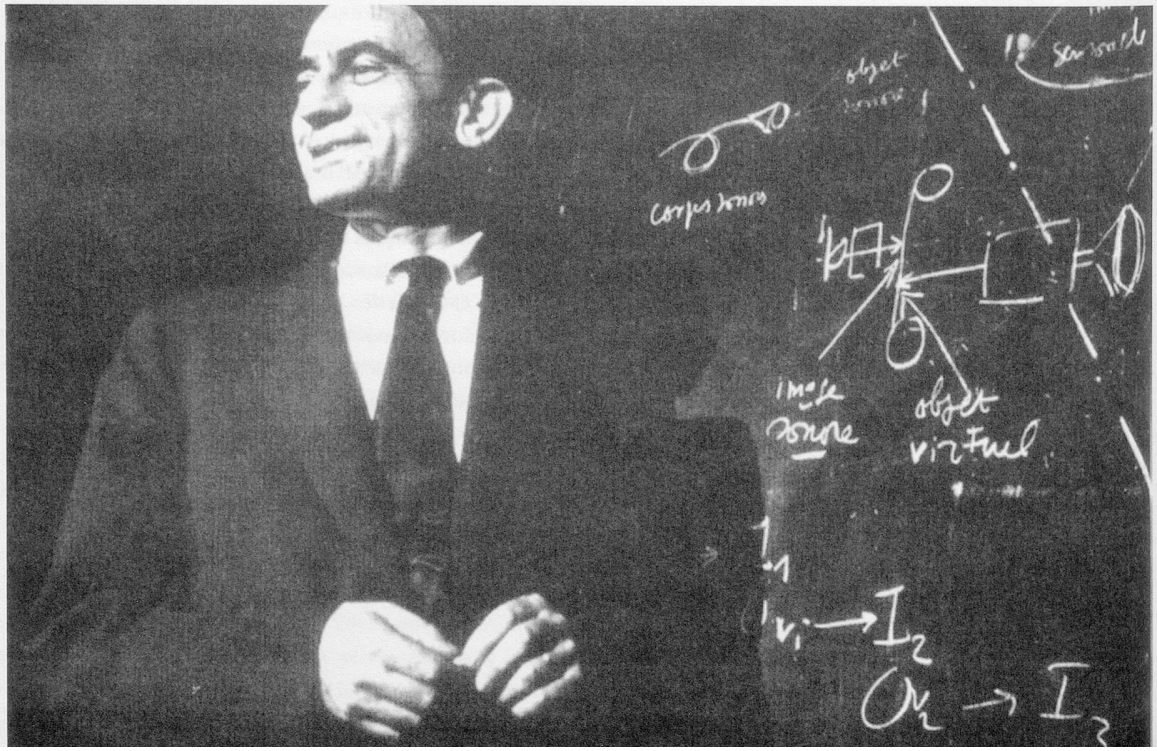
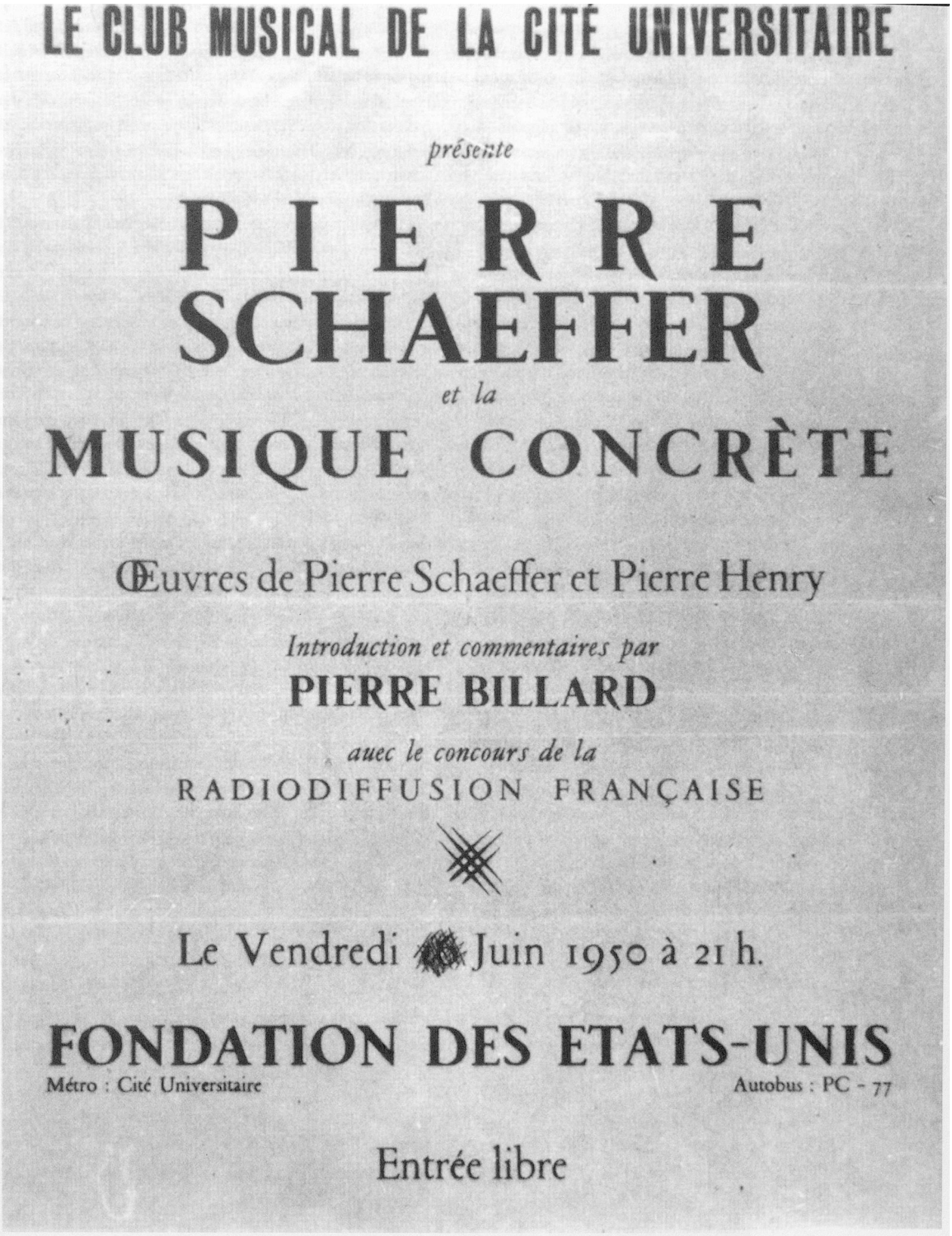


Foto : GRM



Musique Concrète, das 1958 bezeichnenderweise in Groupe de Recherches Musicales umbenannt wurde. 1966 erschien sein «Opus summum», der gewaltige *Traité des objets musicaux* mit mehr als 600 Seiten.[1] Verknüpft sind hier kulturelle, technische, perzeptionsästhetische und semiotische Aspekte. Und vor allem ist es das Verdienst Schaeffers, auf den Sonderweg der europäischen Musikentwicklung aufmerksam gemacht zu haben: auf die diatonische Konzentration zu Ungunsten der vor allem in aussereuropäischen Kulturen vorherrschenden Klänge oder Geräusche beispielsweise eines vielfältigsten Schlagwerks. Das eklatante Missverhältnis zwischen dem hohen Gehalt seiner Forschungen und der Verbreitung seiner Erkenntnisse bleibt einer der merkwürdigen Phänomene der Schaeffer-Rezeption. Sollte man doch denken, dass der gewaltige *Traité* nicht nur zu einem Standardwerk der Studios in Berlin, Stockholm, Mailand, Basel und Brüssel gehören, sondern eigentlich auch in musikwissenschaftlichen Bibliotheken ohne weiteres greifbar sein sollte.[2]

INSZENIERTE POLARISIERUNGEN

Stattdessen dominiert lange Zeit ein wenig zimperlicher Umgang mit den kleinen experimentellen Etüden der Musique concrète.[3] Pierre Boulez nutzte in seiner Philippika aus dem Jahr 1958 die wuchernde Tendenz der frühen Etüden zu einem Rundumschlag, dessen Bewertungskriterien deutlich vom runden, abgeschlossenen «Opus perfectum et absolutum»

1. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.

2. Vgl. Michel Chion, *Analyse und Experiment*, in: *MusikTexte* Nr. 62/63 (Januar 1996), S. 28ff.

3. Schaeffer selbst relativierte 1967 die Bedeutung der Études: Die «essentielle Mitgift [der Musique concrète] ist bei weitem wichtiger als die technische Erfindung auf der einen, das Repertoire

geprägt sind: «Soll ein musikalisches Material zur Komposition taugen, muss es hinlänglich geschmeidig, transformierbar und fähig sein, eine Dialektik sowohl hervorzubringen wie zu ertragen. Da unsere ‹musiciens concrets› sich weigern, diese unerlässliche Haltung einzunehmen, oder genauer, da sie sie gar nicht kennen, sind sie zur Nichtexistenz verurteilt.»[4]

Eine angemessene Würdigung Schaeffers war auf den ausgetretenen Pfaden musikwissenschaftlicher Exegesen lange kaum zu finden. Mehr inszenierte als berechtigte Polarisierungen zwischen Paris und Köln wurden in den Musikgeschichten des 20. Jahrhunderts hochstilisiert. Die «Schlacht von Donaueschingen» – gemeint war das Scheitern der Uraufführung von Schaeffers und Pierre Henrys «opéra concret» *Orphée 53* – erschien als logische Konsequenz einer doch eher von wenigen betriebenen Abgrenzungsstrategie. Schon bald sollte sich jedenfalls zeigen, dass konkrete Materialien in Köln zunehmend eine Rolle spielten und Schaeffer in den Ende der fünfziger Jahre entstandenen Etüden die Materialbeschränkung der Elektronischen Musik nachvollzog.

Rückblickend ist der damals weder theoretisch noch praktisch überbrückbare Hiatus von Musik und Geräusch, von Technik und Kunst, von Musiktradition und aufkommender Elektroakustik entscheidender – und wohl auch interessanter.[5] Schaeffer sah sich in seinem Einsatz für eine Welt, die fernab fester Tonhöhen und musikalischer Kompositionstechniken entstand, sich aber dennoch der Musiksphäre bereichernd zur Seite stellen sollte, in einer fast aussichtslosen Defensivposition: «In der Tat ruft alles, jede Geräuscherzeugung, die Assoziation eines realen Ereignisses herauf, während noch der geringste Instrumentalklang sich der Musik zuordnet. Die Situation [...] ist zum Verzweifeln.»[6] Aus heutiger Sicht haben sich seine Probleme mindestens relativiert. In Maurice Béjarts Balletten – die Welttournee der gemeinsam mit Pierre Henry kreierten *Symphonie pour un homme seul* (1949/50) wurde Mitte der fünfziger Jahre zu einem grandiosen Erfolg – hatte die Musique concrète in der Allianz mit szenischen Elementen schon erste Erfolge gefeiert. Später nutzten Pierre Henry und Luc Ferrari die (auch marktwirtschaftlichen) Perspektiven der Musique concrète. Nach der Trennung – beide waren als ausgebildete Musiker bei der Arbeit im Studio behilflich gewesen, sagten sich aber aufgrund der Theorielastigkeit und wohl auch aufgrund von dessen schwierigem Charakter von Schaeffer los – konzipierte Ferrari die «musique anecdotique».

Freundlich der Welt zugewandte Stücke basierten auf einer bewussten Abkehr von Schaeffers Bestrebung, Klänge von ihren Ursprüngen zu lösen. Der semantische Gehalt der Alltagsgeräusche und Sprachsplitter in Ferraris *Hétérozygote* (1963/64) oder später in dem sehr reduzierten *Presque rien n° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* (1969/70) ist hier bewusst genutzt, um imaginative Hörbilder zu wecken, die, ganz im Zeichen der Demokratie, jedem verständlich sind. Henry hingegen schien sich kurz nach dem Abschied von Schaeffer weniger von dessen Postulaten zu verabschieden. Sowohl *La noire à soixante* (1961) als auch die *Variations pour une porte et un soupir* (1963) spiegeln den Willen zur Materialbeschränkung wieder. In den *Variations* führt die Repetition des beständigen, quasi in Grossaufnahme aufgenommenen Türenknarrens zunehmend zu einer Abstraktionstendenz, zur gedanklichen Lösung des «objet sonore» von der Tür, der ein Tröpfchen Öl gut getan hätte.[7]

SCHAEFFER HEUTE?

Nähert man sich dem heutigen Musikschaffen, erkennt man in der unüberblickbaren Vielfalt ständig Erscheinungen, die man mit Schaeffer in Verbindung bringen könnte – aber nicht unbedingt müsste: Im Bereich der digitalen Musikproduktion, in der experimentellen Musikszene, im Bereich der Klanginstallation, des Soundscaping, des Samplings und der Radiokunst sind sicher Spuren der Musique concrète zu finden. Man würde sicherlich ohne grosse Suche auch Belege dafür finden, dass der klar umrissende Ton oder die

an Werken auf der anderen Seite.» Pierre Schaeffer, *Musique concrète* (dt. Übersetzung von Josef Häusler), Stuttgart 1974, S. 9.

4. Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt/Berlin 1972, S. 273. Schaeffer betonte hingegen beständig den experimentellen Charakter. 1969 sagt er: «Je vous l'avoue: je préfère une expérience, même ratée, à une œuvre réussie.» Marc Pierret, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris 1969, S. 105.

5. Der Traditionsbruch der Musique concrète erscheint im Rückblick tiefgreifender als der der Elektronischen Musik Kölner Prägung. Liess sich mit dem reinen Sinuston serialistisch komponieren, so war mit den rauen Klangmaterialien eine Anbindung an überlieferte Gestaltungsprinzipien nicht denkbar.

6. Pierre Schaeffer, *Musique concrète* (dt.), S. 23.

7. Vgl. hierzu die Berufung André Ruschkowskis auf die Experimente des Psychologen Heinz von Foerster und die Techniken, die Schaeffer und Henry im Sinne einer «Entsemantisierung» ihrer Klangmaterialien einsetzten, in: Ingrid Beirer (Hrsg.), *Inventionen 1998. 50 Jahre Musique concrète*, Berlin 1999, S. 55 und 62.

François Bayle, Bernard Parmegiani und Pierre Schaeffer im Studio GRM. Foto: Ruska

deduktive Vorstrukturierung einer Komposition eine immer geringere Rolle spielt, oder nur noch ein einsames Dasein als bescheidene Reminiszenz an alte Zeiten fristet. Aller Orten tönende und das instrumentale Repertoire weitende Zuspielbänder könnten schliesslich dazu verleiten, diese als das schlechte Gewissen eines im Grunde ausgehöhlten Instrumentalklanges oder eines abgestandenen Konzertritus zu deuten.

Fernab gewagter Thesen, die den Namen Schaeffer als Inbegriff der mittlerweile akzeptierten technologischen Produktionsmittel sehen, gibt es direktere Spuren in die jüngste Gegenwart. Zu unterscheiden wäre hier die Aktualität von Schaeffers Fragestellungen für die Musikästhetik und -didaktik, die Vorläuferfunktion für Komponisten elektroakustischer und instrumentaler Musik und die Handhabe neuer Produktionsmittel (zu denken wäre an die Computerkomposition). Von keinem wurde so früh und vor allem so konsequent erkannt, dass die Rezeption mit der Produktion Schritt halten müsse. Als Humanisten par excellence erschien Schaeffer die Orientierung am Hörer und dessen perzeptiven Voraussetzungen unbedingt vonnöten. Bereits 1957, zu Zeiten, als der falsch verstandene Positivismus serieller Prägung dabei war, seinen Höhepunkt zu erreichen, hatte er stringent postuliert: «Vorrang des Ohrs. – Das Entwicklungspotential ebenso wie die Begrenzungen jeglicher neuen Musik liegen in den Möglichkeiten des Gehörs.» (Von einer «Bevorzugung der realen akustischen Klangquellen, für die unser Ohr weitgehend geschaffen ist», schreibt Schaeffer im folgenden zweiten Postulat.) In einer «1. Regel» wird dann eine neue Gehörbildung (solfège) durch ein «systematisches Hören von Klangobjekten jeglicher Art» gefordert.[8] Man mag hier – analog zu Architekten, die gerne die menschliche Physiognomie ändern würden, um ihre Utopien zu realisieren – einen künstlertypischen missionarischen Übereifer vermuten. Man kann aber auch an die Konzeptlastigkeit der heutigen Kunst und Musik denken. In Zeiten, in denen Museumsbesucher und Hörer oftmals nur als Leser des Programmhefts zu «adäquaten» Rezeptionen gelangen können, wirken diese Forderungen jedenfalls ausgesprochen aktuell. (Zuweilen scheint es übrigens, dass die am Hörerlebnis vorbei zielende Ästhetik des Serialismus und die konzeptuelle Überfrachtung grosser Teile des heutigen Musikschaffens nicht so weit voneinander entfernt sind, wie man glauben möchte.)

Zum zweiten Punkt: Das Oeuvre beispielsweise von Francis Dhomont, ein Komponist, der 1947 begonnen hatte, sich mit der elektroakustischen Musik auseinander zu setzen, zeigt erstaunliche Nähe zu Schaeffers frühen Ideen. Dhomont vertritt eine offene Kompositionshaltung – die Verwendung heterogensten Klangmaterials als Ausgangsbasis erinnert zweifelsohne an die fünf *Études de bruits*. Dhomont adaptiert sowohl, wie in Uli Aumüllers Film *Ein Kino für die Ohren* zu sehen, Naturgeräusche, aber auch Instrumentalklänge, die nach der Aufnahme Manipulationen unterzogen werden. Ferner vertritt Dhomont ebenso wie Schaeffer die Notwendigkeit einer neuen Art von Gehörbildung und bekräftigt, dass er mit der Wahrnehmung von Klängen, also nicht mit den Klängen selbst arbeitet.[9] Dhomont gehört zu einer Gruppe von Komponisten (unter ihnen Trevor Wishart, Denis Smalley, Michel Chion oder François Bayle), die ihre Musik als «Akusmatische Musik» bezeichnen – ein Terminus, den François Bayle 1993 einführte und dem die Beobachtung von Pythagoras zu Grunde liegt, dass dessen Schüler intensiver zuhörten, wenn er hinter einem Vorhang sprach. (Dem entspricht das Fehlen des Interpreten und der abgedunkelte Raum bei einem Konzert mit akusmatischer Musik.) Bayle sieht aber auch den «einkomponierten Hörer» (Rainer Cadenbach) in Pythagoras' Methode verwirklicht: «Par ce procédé, à savoir que derrière le rideau on écoute, ce n'est pas la même chose qui se dit. C'est une technique à double sens. Ce n'est pas simplement une manière de poser une situation d'écoute mais aussi d'en projeter le contenu, *pour traverser un rideau*.»[10]

Fernab des selten öffentlich präsenten Bereichs elektroakustischer Komposition gibt es in der institutionell besser abgesicherten instrumentalen Musik Bezüge zu Schaeffers Ästhetik. Helmut Lachenmann bezieht sich in seiner von ihm selbst so genannten «musique concrète instrumentale» weniger auf die Herleitung des Begriffs durch Schaeffer als vielmehr auf ein «Abklopfen» der Instrumente auf jegliches Klangreservoir. Resümierend schreibt er schon 1985: «Der reine Ton hat in solch neuem Zusammenhang dem reinen Geräusch an ästhetischer Würde nichts mehr voraus.»[11]

Letztendlich hat es den Anschein, dass Schaeffers Gedanken zu früh kamen. Hatte sich das objet trouvé des Surrealismus und Dadaismus, die «technische Revolution» im Kino und in der Photographie mühelos etablieren können und hatte sich der Ingenieur im Bauwesen längst bewährt, so war die Musiksphäre offensichtlich noch nicht bereit für die elektroakustischen Möglichkeiten, die Schaeffer vor Augen hatte. Es ist müssig, eine ohnehin schon überkomplexe Geschichte im Konjunktiv zu schreiben. Doch was wäre wohl geschehen, wenn Schaeffer nicht «Musik», sondern «Radiokunst» oder «Soundscape» gesagt hätte?

8. Zit. nach: Pierre Schaeffer, *Musique concrète* (dt.), S. 30. Erstmals hatte Schaeffer seine Postulate und Regeln in der Revue Musicale 1957 veröffentlicht.

9. «It's not necessary to study traditional solfège, but what we needed is to educate the ear. It's absolutely indispensible to learn how to listen, because in acousmatic music, we work with the perception of sound.» Interview with Francis Dhomont, in: www.members.shaw.ca/steenhuisen/dhomont/htm (Juni 2003). In den elektroakustischen Studios hat sich die Notwendigkeit einer neuen Art der Gehörbildung offensichtlich durchgesetzt (Gespräch des Verf. mit Jøran Rudi, Leiter des Notam in Oslo).

10. François Bayle, *L'invention du son*, in: *Inventionen 1998. 50 Jahre Musique concrète*, S. 94. Ausführlich legt Bayle seine Theorie der akusmatischen Musik später dar: François Bayle, *Musique acousmatique*, Buchet/Chastel 1993.

11. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 125; vgl. auch Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, hrsg. v. Johannes Fritsch und Dietrich Kämper, Bd. 8), Mainz 2000.