

Michael Maierhof

Der Standard-Kilometer des Komponisten.

Echo, Raum und Wiederholung in der Musik

In *Meyers Taschenlexikon* gibt es zwei Einträge zu »Echo«, die nebeneinander stehen. Der erste gibt das mythologische Wissen wieder, der zweite das naturwissenschaftliche:

»Echo: Bergnympe der griech. Mythologie. Durch ihr Geschwätz lenkt sie Hera ab, während Zeus seinen Liebesabenteurer nachgeht, und wird von ihr so bestraft, dass sie weder von selbst reden, noch, wenn ein anderer redet, schweigen kann.

Echo: griech. Eche = Schall, eine durch Reflexion zum Ursprungsort zurückkehrende Welle; spez. Bez. für eine Schallreflexion, bei der der reflektierte Schall getrennt vom Originalschall wahrnehmbar ist.«¹ (Schall ist das materielle Pendant zum Sinnesorgan Ohr, also mechanische Schwingungen ungefähr zwischen 16 und 20 000 Hz.)

Das Echo ist ein prägnantes Phänomen der akustischen Erfahrung, das bald musikalisch übersetzt wurde und lange als Paradigma für den dynamischen Unterschied von laut/leise (*forte/piano*) galt, zentral in der Zeit noch vor den dynamischen Übergängen *crescendo* und *decrescendo*. Ich vermute, dass das Echo auch so etwas wie das Paradigma für die Wiederholung in der Musik ist, eine alte, aus der räumlichen Wahrnehmung stammende Form der Vervielfachung.

Eine Bergwand reflektiert einen Ruf etwas leiser, und dies wird zum Modell der Wiederholung inklusive des dynamischen Unterschieds von *forte/piano*! das Gleiche leise noch mal wiederholt. Die Umkehrung *piano/forte* wäre wahrscheinlich als unnatürlich und schockierend empfunden worden (diesen Schock können erst Haydn und Mozart komponieren). Die ersten zwei Takte des musikalischen Themas einer Sonate oder Symphonie enthalten die musikalische Idee, die gleich! wie ein Echo! wiederholt werden. Viele dieser Zwei-Takt-Motive dauern circa drei bis vier Sekunden. Rechnet man nun die Dauer dieser Zwei-Takt-Motive bei einer Schallgeschwindigkeit von 331m/sec. in einen Raumabstand um, kommt man auf eine Raumdistanz von circa einem Kilometer. Wörtlich genommen stellen sich die klassischen Komponisten also in einem Kilometer Entfernung zur gewählten Felswand auf und rufen ihren motivischen Einfall (den Zweitakter) hinaus, der dann

¹ *Meyers Taschenlexikon*, Mannheim 1983

als Echo zurückkommt (die Nymphe Echo muss darauf identisch antworten), und so wird der erste Vier-Takter vollständig. Das heißt aber, dass es da einen fast allgemein akzeptierten räumlichen Abstand gab, der als Paradigma für die klassischen Melodien galt, den Standard-Kilometer. Das klassische Melodiemodell ist heute immer noch zu finden beim Schlager und einem Großteil der Popmusik.

Aber damit das Stück überhaupt weitergehen kann, muss der Komponist dann doch am Ende des Echos eine kleine Öffnung einbauen. Sonst würde die Wiederholung schon wieder zum Ende oder Stillstand führen. Die Wiederholung ist also nicht genau identisch, meist harmonisch so gebaut, dass es weitergehen muss. Der Komponist unterscheidet sich also doch von der Nymphe Echo.

Genau an der Stelle entsteht über Wiederholung die grundlegende musikalische Form, und interessant finde ich, wie stark die Formproduktion mit einem räumlichen Gehalt verbunden ist. Dabei geht es in diesem Zusammenhang von Form und Raum nicht um Raum im metaphorischen Sinn, auf den sich in der Regel bezogen wird, wenn innerhalb der Musik von Raum die Rede ist. Überraschend ist, dass das sogar für den real akustischen Raum gilt. Dieser selbst spielt eine Rolle bei der Formgeneration: Das paradigmatische Echo als real-akustisches Phänomen generiert Form über Wiederholung, beim Aufbau des musikalischen Themas wie in der Großform. Gängig ist die These, dass Wiederholung Raum (das Nacheinander kann als Nebeneinander gedacht werden) in der Musik erzeugt. Aber mit dem Bezug auf das Phänomen Echo könnte man überspitzt formulieren, dass der Raum die Wiederholung erzeugt. Diese Art der Form ist über das Echo also deutlich rückgekoppelt an den akustischen Raum und die Raumerfahrung, genauer gesagt, es ist eine räumliche Erfahrung des Schalls, die das musikalische Wiederholungsprinzip installiert; mit der Folge, dass die musikalische Form von Beginn an etwas Räumliches mittransportiert.

Im Laufe der Musikgeschichte lösen die Komponisten diese Wiederholungsformen immer mehr auf. Wenn sie bei Mozart noch notwendige Mittel sind, um Stabilität herzustellen, eben als klassisches symmetrisches Prinzip, wird dem zunehmend misstraut und das Wiederholungsprinzip gegen den Ausdruck gestellt. In der Romantik wird diese Periodizität des Themas immer mehr in Frage gestellt und ausgeweitet bis zur unendlichen Melodie bei Wagner. Erst mit der Auflösung der Tonalität um 1908 durch Schönberg und seine Schüler, wird auch die Wiederholung als Formgenerator radikal in Frage gestellt, geradezu nach Gegenprinzipien gesucht. Modell (das sich schon in der Romantik andeutet) wird das sich ausdrückende, meist leidende Subjekt, das keine Wiederholung duldet, weil die Wiederholung etwas

Subjektfremdes wäre. Die Form der ersten freiatonalen Stücke Schönbergs generiert sich über die Folge der jeweils neuen gestischen Motive, immer neu, einzigartig, individuell, die »der Unregelmäßigkeit organischer Formen sich anähnelte«². In diesen Stücken gehe es um »die seismografische Aufzeichnung traumatischer Schocks«³, um musikalische, »psychoanalytische Traumprotokolle«⁴. Eine Reprise wäre als Einbruch von Stabilität der Darstellung des leidenden Subjekts abträglich. Dies ist eine der zentralen Thesen Adornos in seiner *Philosophie der neuen Musik*, in der die Phase der freien Atonalität Schönbergs zum Ideal stilisiert wird. Das Buch ist für ganze Komponistengenerationen stilbildend und normativ geworden, inklusive des Denkmodells, dass die Wiederholung gegen die Subjektseite gerichtet ist. Denn der utopische Gehalt des Subjekts ist das Nichtidentische, während das Identische, das Standardisierte demnach den standardisierten Waren der alle über einen Kamm scherenen Konsumgesellschaft entspricht. Hinter der freien Atonalität des mittleren Schönbergs entdeckt Adorno als ästhetische Norm das »Wiederholungsverbot«⁵. In der späteren Zwölftonreihentechnik spielt die Wiederholung dann doch wieder eine Rolle (nach dem Durchspielen aller zwölf Töne des Themas, geht's wieder von vorne los).⁶ Mit der Zwölftontechnik taucht sogar das alte Rondo als Form wieder auf und es können plötzlich wieder Reprisen geschrieben werden.

Auch der Serialismus nach dem Zweiten Weltkrieg hat noch Reste dieses expressiven Modells, das keine Wiederholungen duldet, indem er alle musikalischen Parameter unterteilt, katalogisiert und unterscheidet, eine absolute Verfügbarkeit des Materials herzustellen versucht, um jede Wiederholung zu vermeiden. Der Minimalismus erst setzt sich auf radikale Weise mit der Reihung, Sequenzierung und Wiederholung von musikalischem Material diesem Expressionismus entgegen, und versucht ähnlich wie in der bildenden Kunst eine Annäherung an die industrielle Realität, das heißt eine Pointierung der Objektseite. Bei den Minimal-Komponisten Reich, Glass, Riley geht es letztlich aber nicht so sehr um Wiederholung als identische Reihung von gleichen Materialien, sondern eher um die Verschiebungen, die Abweichungen vom repetierenden Grundmuster. So möchte Riley den Verlauf

² Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1978, S. 42

³ Ebd., S. 44

⁴ Ebd., S. 41

⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S.72:„Beim mittleren Schönberg hatten solche Fragen schon darum nichts besagt, weil alle Wiederholung ausgeschlossen war.“

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S.89:„Die Konstruktion wahrhaft freier, die einmalige Beschaffenheit des Stücks umschreibender Formen wird verwehrt von der Unfreiheit, die durch die Reihentechnik, durch das wieder und wieder Erscheinen des Gleichen, gesetzt ist.“

des Prozesses in der Musik von Anfang bis Ende hören können. Als eigentlicher Minimalist würde ich La Monte Young bezeichnen, dem es um die Aufhebung der Differenzen geht. In seiner *compositions 1960 No. 7* zum Beispiel geht es darum, ein Intervall (die Quinte h-fis) für lange Zeit auszuhalten. In seinen Stücken, die Tage, Wochen, Monate dauern, so zum Beispiel in *Dream House* (1962 konzipiert), sollen Sinustöne über mehrere Jahre klingen. Das Phänomen Wiederholung spielt für diese installative Musik kaum noch eine Rolle.

Das, was man meist unter musikalischem Minimalismus der 60er und 70er Jahre versteht, hat also weniger mit der industriellen Realität zu tun als vermutet. Denn den Minimal-Komponisten geht es nicht so sehr um die industrielle, identische Wiederholung, sondern letztlich doch um die Erzeugung von Differenzen, oder ! wie bei La Monte Young ! um die Aufhebung des Wiederholungsphänomens durch die Erhöhung der Quantisierung. Die »Härte« der identischen Wiederholung ist da noch nicht komponiert worden. Soweit die Szene zu überblicken ist, versuchen das seit einigen Jahren die unter dem Label *Wandelweiser* auftretenden Komponisten um Antoine Beuger, die sich wiederum auf Cage beziehen. Da werden überlange Zeiträume mit quasi identischen Wiederholungen von musikalischem Material gefüllt, zum Beispiel ein fl auf dem Klavier angeschlagen, Pause, wieder angeschlagen, Pause, wieder, Pause, und so weiter.

Was passiert bei der identischen Wiederholung mit dem Wiederholten und über die Wiederholung hinaus? Das wiederholte Material wird fokussiert. Zunächst einmal verstärkt eine Wiederholung durch die Wirkung der Fokussierung das Material. Aber ein leeres oder abstraktes Material (zum Beispiel ein Klavierton, den ich als sehr abstrakten, stilisierten Klang bezeichnen würde), das durch Wiederholung so stark fokussiert wird, wird nicht reicher als Material, sondern produziert etwas Transzendentes. Der Fokus rutscht auf etwas, was nicht mehr im Material ist, zum Beispiel auf den Prozess des Hörens, auf die Konzertsituation et cetera. Die Aufführung wird zu einer rituellen Veranstaltung und erinnert an religiöse Zeremonien, insofern wird eigentlich das Material eliminiert.

Gabriel Orozco hat in seiner Sound-Arbeit (oeuvre sonore) *Ligne d'abandon* von 1993 (realisiert zusammen mit Manuel Rocha, erschienen 1996, produziert von der Galerie Chantal Crousel in Paris) in spannender Weise das Verhältnis von Singulärem und Wiederholung thematisiert. Als singuläres Ursprungsmaterial nimmt er das Quietschen von Reifen, sieben Sekunden. Singulär auch deshalb, weil es als Klang

die Einmaligkeit des Moments, der über Leben und Tod entscheidet, mittransportiert. Diesen Klang streckt und staucht er elektronisch, sequenziert ihn und erzeugt so ein unabgeschlossenes Feld dieses eigentlich singulären Moments. Das Singuläre (sieben Sekunden Reifenquietschen, Moment der Gefahr) ist noch zu spüren, erinnert entfernt an die Gefahrensignale, wird aber jetzt richtungs- und hierarchielos als Feld ausgebreitet.

Für mich als Komponist wird es spannend, wenn ich nichtabstrakte Materialien gefunden habe, die über alle Stilisierung hinaus auf unsere akustische Realität verweisen, dann kann erst die »Härte« der identischen Wiederholung ein Mittel werden, das Material als Material zu fokussieren, ohne dass der Fokus des Komponisten wie des Hörers sofort auf etwas Transzendentes rutscht. Trotzdem interessieren mich letztlich offene Texturen mehr als identische Wiederholungen (deren »Härte« ein Mittel unter vielen anderen ist)! Texturen aus Feldern ähnlichen oder quasi gleichen Materials, wenn man nicht mehr von Klangwiederholung sprechen kann, sondern eher von einem Klangfeld, als Klang im Zustand der Diskontinuität (siehe *splitting 16 für Klavier* auf der beiliegenden CD).

Wenn früher die Erfahrung des Echos, eine Erfahrung im akustischen Raum, möglicherweise das Paradigma für die Wiederholung als Formgenerator war, so ist das Paradigma für die identische Wiederholung heute die industrielle Produktion mit ihren angeblich identischen Waren. Damit ist der räumliche Erfahrungshintergrund stark verwischt. Dass der klassische Komponist im Abstand des Standard-Kilometers vor der Felswand steht, somit ein räumliches Gegenüber brauchte, um seinen Einfall zu vervollständigen, finde ich eine sehr sympathische Vorstellung. Aber ich weiß nicht, wie lange es her ist, dass ich ein Echo erzeugt habe, indem ich etwas in eine Felswand im richtigen Winkel und Abstand gerufen habe. Auch Felswände sehe ich kaum noch, und Häuserwände werfen selten ein Echo zurück. Raum kommt für mich als Komponist heute an einer anderen Stelle wieder konstitutiv ins Spiel, nämlich als Qualität des Klangs selbst, der im 360° Radius in allen drei Dimensionen (Klang des urbanen Raums) vom Ohr zu erfassen ist. Der Ort, wo er produziert wird, ist dabei konstitutiv für das musikalische Material. Der Sinn Ohr ist im Musikbetrieb traditionell an die Kategorien des Auges gebunden (Theatersäle als Räume für die Augen sind lange Zeit die Vorbilder für Konzertsäle gewesen, und sind es meistens immer noch), obwohl die Ortung eines Klangs, seiner Quelle im Raum, eine wesentliche Funktion des Ohrs ist. Nimmt man diese Qualität des Klangs, dass er

einen Ort im Raum hat, erst, dann scheinen sich auch vorsichtig neue Formimpulse einzustellen.