

## *In meiner eigenen Erfahrung*

Gottfried Michael Koenig

In meiner eigenen Erfahrung stellt sich die Entwicklung technischer Hilfsmittel zur Komposition und Erzeugung von Musik (musikalischen Klängen) wie folgt dar:

Etwa seit 1951, nachdem ich während der Darmstädter Ferienkurse den Vortrag von Werner Meyer-Eppeler über Möglichkeiten der elektrischen Klangerzeugung gehört hatte, erwartete ich von der Elektronik (nicht von Technologie, der sich ja schon die Entwicklung der akustischen Musikinstrumente verdankt hatte) eine Erweiterung der klanglichen – und damit der kompositorischen – Gestaltungsmöglichkeiten. Ich hatte keine Vorstellung, wie sich das auf die Arbeit des einzelnen Komponisten auswirken würde, denn Meyer-Eppeler arbeitete in einem Universitätsinstitut, das Komponisten normalerweise nicht zugänglich war. Bereits vorhandene Instrumente wie das Mixturtrautonium waren noch mit Kinderkrankheiten behaftet. So schrieb mir Dr. Geiseler vom RIAS Berlin, „Das Ergebnis des Fehlens [von variierten Einschwingvorgängen] ist in jedem Fall ein schnelles Ermüden des Zuhörers, der (virtuelle) Eindruck der Klanggleichförmigkeit selbst bei äußerst differenzierten Klangfarben, ja der Eindruck des Konservenhaften, Künstlichen, Destillierten. Da im Moment noch nicht abzusehen ist, wann und wie diesem Übel entscheidend abzuhelfen ist, ist der Funk an kostspieligen Experimenten auf diesem Gebiet von elektronischer Musik ebensowenig interessiert wie der reine Musiker“. Für Herbert Eimert am damaliger NWDR stellte sich die Situation weitaus einfacher dar: „Die erste Aufgabe“ sei, schrieb er im Programmheft der Darmstädter Ferienkurse von 1952, „ebenso konkret wie schwierig. Sie heißt einfach: Anfangen!“. Aber erst Stockhausen hatte dafür einen Ansatzpunkt gefunden, der freilich nicht technischer sondern theoretischer Natur war: den Sinuston. Er brauchte ihn als Baustein für Spektren, die aus Formvorstellungen abgeleitet waren und bald um Rauschen und Impuls erweitert wurden.

Die im Kölner Studio entwickelte Arbeitsweise war eher antitechnologisch, indem in mühseliger Kleinarbeit einzelne Sinustöne, die in einem drei Stockwerke entfernten Raum erzeugt wurden, über Leitungen ins Studio gelangten und dort mit einem einzigen Laufwerk und einer langen Bandschleife zu Spektren vereinigt wurden. Der sog. Kopierkopfträger (mit der Anordnung Wiedergabe, Löschen, Aufnahme) war kein technologisches Erzeugnis, sondern eine Idee des Studioteknikers. Auch spätere Entwicklungen wie der „Drehtisch“, mit dem Stockhausen die umlaufenden Klänge

seiner *Kontakte* produzierte, war die Erfindung des Komponisten, kein bereits bestehendes technologisches Hilfsmittel. So habe ich die Technologie des Rundfunks eher wie einen Steinbruch erfahren, wo man sich das passende Baumaterial zusammensuchen konnte. Die dem Komponisten zur Verfügung stehende Technologie bestand aus nichts als dem, was er – die Gunst der Stunde nutzend – sich selbst angeeignet hatte. Die Technik tat nichts, der Komponist alles. Das ändert sich erst, als die Industrie diese Marktlücke entdeckt hatte und von sich aus, vor allem angetrieben von der Unterhaltungsindustrie, Apparate zu entwickeln begann.

Dazu gehörte beispielsweise der Synthesizer, ein Apparat, den man fix und fertig einkaufen und sich ins Arbeitszimmer stellen konnte: Technologie + Kommerz. Stockhausen hatte noch gemeint, dass die Klänge einer elektronischen Komposition so einmalig seien wie die Form, zu der sie vereint wurden; die Klänge sollten nach Ende der Produktion vernichtet werden, da sie in keinem anderen Formzusammenhang jemals sinnvoll sein könnten. Der Synthesizer bot dem gegenüber eine neutrale Klangwelt, unpersönlich und untypisch wie die Klänge von mechanischen Musikinstrumenten. Nachdem Komposition sich bis in die Zusammensetzung der Einzelklänge erstreckt und diese damit in den Formprozess integriert hatte, konnten sie nun fetischisiert und zu Konstellationen arrangiert werden, mit denen sie strukturell nichts zu tun hatten. Diese Entwicklung hat sich in der Computersoftware fortgesetzt, mit der auch der musikalische Laie nun "komponieren" kann.

Man verstehe mich recht: Komponisten haben zu allen Zeiten die Technologie ihrer Zeit benutzt und werden das zu allen Zeiten tun. Der Unterschied zwischen Mechanik und Elektronik wäre nicht gravierend, würden die modernen Kommunikationsmittel nicht eine "Allgegenwart" suggerieren, die das gesellschaftliche Leben als ganzes trifft, nicht nur das zeitlich und räumlich isolierte Kunstwerk. Technologie – in ihrer speziellen Form der Elektronik – hat auf mein musikalisches Denken, von Ausnahmen abgesehen, nur bedingten Einfluss. Eher begleitet sie es, statt es anzuregen; eher ermöglicht sie Beschreibung und Reproduktion von Prozessen, als dass sie zu ihnen inspirierte. Im elektronischen Studio hat sie musikalische Zusammenhänge (der Form, der Klänge) ermöglicht, aber nicht hervorgerufen.

Unter den Ausnahmen wäre vor allem der Computer zu nennen, der allerdings nicht für musikalische Zwecke erfunden worden war. Er diene nun aber zur Berechnung von Schwingungsformen, die mit den analogen Mitteln des Studios höchstens angenähert, meist überhaupt nicht erzeugt werden konnten. Und es wurde möglich, die interne Logik einer musikalischen Komposition in Form von Regeln für ihr Zustandekommen zu beschreiben und ihre Ausführung in zahllosen Varianten dem Computer zu überlassen.

Diese Erfahrungen beruhen auf der Situation der 1950er und 60er Jahre, ergänzt durch die technischen Erweiterungen durch Spannungssteuerung und Computereinsatz. Spätere Generationen haben eine andere, erweiterte technologische Umwelt angetroffen und in ihr sich eingerichtet. Sie ist nicht besser oder schlechter, sie ist einfach – auch in ihren soziologischen Auswirkungen – anders, entlässt aber das komponierende Subjekt nicht aus der ästhetischen Verantwortung. Technologie kann man benutzen, wann und wo man sie vorfindet; sie ist keine moralische Instanz.