

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Janina Klassen

»chugga chug, rrrrrrsplat« (Tom Johnson)

Kommunizieren über Klänge und Geräusche

ABSTRACT: Ausgehend von Tom Johnsons Rezension über David Tudors Aufführung von *Pulsers* werden unterschiedliche Reflexionen und Strategien verfolgt, wie über Klang und Geräusch kommuniziert werden kann.

Starting from Tom Johnson's article on David Tudor's performance *Pulsers*, this essay discusses different reflections on and ways to talk about sound.

Schlagworte/Keywords: Acousmatic music; Akusmatik; Geräusch; Klang; Klangtypologie; Noise; Reflecting music; Sound; sound typology; Sprechen über Musik

»Unfortunately, the only way I can see of doing critical justice to the piece is by describing it accurately [...]. 'Pulsers' is mostly about rhythm. [...] One goes chugga chug chugga chug, another goes rrrrrrsplat rrrrrrsplat, another goes ticka tacka tocka tucka, ticka tacka tocka tucka, another goes chunka plunk chunka chunka plunk chunka chunka plunk, and so on.«¹ Tom Johnson bietet in seiner Konzertrezension von David Tudors Live-Aufführung des Stücks *Pulsers* vom 7. Januar 1977 der Leserschaft der New Yorker Zeitschrift *Village Voice* eine onomatopoetische Wiedergabe des Klangerlebnisses an. Mit tiefgründigem Witz wird hier eine zentrale Herausforderung von Konzertkritik offengelegt, nämlich verklungene Musik zu beschreiben. In diesem Fall kommt hinzu, dass das akustische Ereignis im Grenzbereich zwischen Klängen und Geräuschen changiert und sich allein deshalb schon einer Beschreibung durch Begriffe des durmolltonalen Tonsystems entzieht. Bei den über sechs Kanäle emittierten Sounds dominieren rhythmische Patterns den Höreindruck. Die Vielfalt geschichteter, sich überlagernder Impulse gibt dem Stück den Namen: *Pulsers*. Gleichwohl lassen sich auch Färbungen und ungefähre Tonhöhen recht deutlich unterscheiden und stellenweise auch als zusammenhängende Linie quasi ›melodisch‹ zurechthören. Johnsons farbige Versprachlichung deutet das an.

1 Johnson 1989, 266.

Pulsers wurde 1976 als weitgehend elektronisch generiertes Stück komponiert, »by analog, rather than digital, circuitry«², so Tudor im Text zur Schallplatteneinspielung von 1984. Die Erstaufführung erfolgte 1976 beim *Festival d'Automne* in Paris. Nach Johnson sind die elektronischen Klangerzeugungskomponenten »sophisticated homemade«³, nämlich von Tudor auf der Grundlage eines von Gordon Mumma entwickelten Modulators selber konstruiert. Tudors kreative technische Bricolagen gelten als legendär.⁴ Über die rhythmisch profilierten Tonspuren hinaus wird ab Minute 07:07⁵ während einer Dauer von etwa zehn Minuten ein Zuspieldband mit Klängen einer elektronisch bearbeiteten (»heavy electronic doctoring«⁶), improvisierten, in glissandierenden Skalen auf- und ab-schwingenden Violinstimme des japanischen Fluxuskünstlers Takehisa Kosugi hinzugefügt, die in Zusammenarbeit mit Tudor entstand. Eine Live-Improvisation Kosugis, wie von Tudor gewünscht, fand bei der von Johnson besuchten New Yorker Aufführung nicht statt.⁷ Anhand der mir zugänglichen Informationen ist nicht zu entscheiden, ob die Violinstimme (»fixed on tape«⁸) für die Schallplatteneinspielung von 1984 bearbeitet, neu konstruiert beziehungsweise formatiert oder in dieser Form auch schon bei der von Johnson besuchten Performance im Januar 1977 genutzt wurde. Sie bringt eine neue klangreiche Komponente mit eigenen Impulsen ein. Ihren Sound skizziert Johnson mit Vergleichen zwischen Thereminklängen, Walgesang und »something like a wolf turned loose in a gymnasium.«⁹

Das Erzählen von Musik widmet sich, nach Bernd Sponheuer¹⁰, dem ich hier folge, einem zweifachen Paradox, nämlich einmal über ein Ereignis zu berichten, das als ästhetische Erfahrung nicht verbal kommunizierbar ist, und zugleich ein von Sprache unterschiedenes medial selbstreferentielles temporäres Phänomen als Objekt zu beschreiben. Ästhetisch autonome Kunst kommt grundsätzlich

2 Tudor 1984b.

3 Johnson 1989, 266.

4 Tudor 2012b.

5 Die Zeitangabe bezieht sich auf das Audiobeispiel auf *Soundcloud* <https://soundcloud.com/objectocult/01-tudor-pulsers> (7.10.2017).

6 Taylor 1999.

7 Johnson 1989, 267.

8 Taylor 1999.

9 Johnson 1989, 267.

10 Sponheuer 2012, 183–190.

»ohne Sinnkonstitution durch Sprache«¹¹ aus, so Sponheuer. Darin liegt ihre besondere Attraktivität. Gleichzeitig fordert das Musikerlebnis, weil es nicht rational erfasst werden kann, dazu heraus, reflektiert zu werden und die ausgelösten Eindrücke zu vermitteln. Diese Funktion übernimmt Kritik seit der Herausbildung des öffentlichen Konzerts. Musikbezogene Texte operieren argumentativ mit rhetorischen Denkfiguren wie unnennbar, unsagbar, undarstellbar¹² und schaffen damit eine Möglichkeit zur diskursiven Auseinandersetzung mit der emotionalen Wirkung.

Parallel werden im Fachdiskurs unterschiedliche Strategien entwickelt, um Aussagen über Musik zu rationalisieren und zu objektivieren. So kann in Strukturanalysen tonaler Musik anhand der Verschriftlichung in Partituren ein in Kompositions-, Formen- und Harmonielehren konventionalisiertes musiktheoretisches Wissen genutzt werden. Das zur Darstellung von Musikproduktion etablierte und diskursiv codierte Fachvokabular erfüllt das Kriterium hoher Übereinstimmung und allgemeiner Überprüfbarkeit. Selbst wenn diese Analyseinstrumente aufgrund der vorformatierenden und historisch gebundenen Fixierung längst hinterfragt werden und in neuer Musik kaum mehr greifen. Klänge werden darin im Rahmen satztechnischer Konstellationen und durch ihre instrumentenspezifischen koloristischen sowie den damit verknüpfbaren semantischen Eigenschaften definiert.¹³ Für eigenständige Klänge und Geräusche stehen keine vergleichbar standardisierten Beschreibungskriterien zur Verfügung. Arnold Schönberg übernimmt am Ende seiner *Harmonielehre* die von Hermann Helmholtz 1863 für Klang definierten Eigenschaften »Höhe, Farbe und Stärke«.¹⁴ Gemessen würde nur die erste Eigenschaft, während die Farbe bloß »nach dem Gefühl«¹⁵ beurteilt werde, so Schönbergs Fazit, mit dem er für eine künftig zu entwickelnde Klangfarbentheorie wirbt. Geräusche hatte Helmholtz aufgrund der aperiodischen Schwingungen noch ausgeschlossen.

Anfang des 20. Jahrhundert erfolgen aus verschiedenen Richtungen Ansätze zur systematischen Klassifizierung von Geräuschen. Luigi Russolo formuliert im Kontext des Futurismus in seinem provozierenden Manifest von 1913 und der

11 Sponheuer 2012, 185.

12 Vgl. die Beispiele zwischen Kant und Adorno, in: Sponheuer 2012, 183 ff., und Sander 2008, 26 f.; 46 f.

13 Vgl. die historische Übersicht, in: Muzzolini 2006; v. Helmholtz 1896, 20 f.

14 Schönberg 1966, 503, ohne Verweis auf Helmholtz (bei Helmholtz 1896, 19).

15 Ebd.

1916 erweiterten gleichnamigen Schrift *L'arte dei rumori* eine Geräuschästhetik und postuliert eine »neue akustische Sinnlichkeit«¹⁶ als einzig angemessene Musiksprache für die zeitgenössische Moderne. Auf diskursiver wie klanglicher Ebene werden Geräusche als ebenbürtiges Kompositionsmaterial erschlossen. Neu ist die Aufwertung des Auditiven als eigenwertiger Parameter. Russolo kategorisiert für das »futuristische Geräuschorchester«¹⁷ die Klänge in sechs Gruppen, unterschieden nach Charakter, Farbe und Resonanzmaterial. Sie werden von seinen großformatigen skulpturalen Geräuschapparaten (»Intonarumori«)¹⁸ künstlich erzeugt und emittiert. Die klanglichen Profile der Geräuscherzeuger orientieren sich an Fabrik-, Verkehrs- und Umweltgeräuschen, wie dem Stampfen von Maschinen, dem Brummen von E-Werken, dem Quietschen von Untergrundbahnen oder dem »Stimmengewirr[] und Trampeln[] der Menge«¹⁹, ohne sie direkt zu imitieren.

Russolos Benennung von Geräuschfamilien folgt einschlägigen in der Alltagssprache vorhandenen Schallverben: »crepitatore« (knattern, knistern, prasseln), »gorgoliare« (brodeln, gurgeln, kollern), »gracidare« (quacken, schnattern), »ronzare« (brummen, sausen, sirren, surren), »scoppiare« (knallen, krachen, platzen), »sibilare« (lispeln, pfeifen, zischen), »stropicciare« (knautschen, knittern, scharren), »ululare« (heulen). Damit stellt er zugleich ein Vokabular zur Beschreibung bereit. Dafür, dass es in Rezensionen seiner bruitistischen Konzerte auch genutzt wurde, kann ich keine Belege beisteuern.²⁰ Für die einzelnen Klangerezeuger definiert Russolo Tonumfänge analog zu Stimmregistern. Seine nur als Fragment erhaltene Geräuschkomposition *Risveglio di una città* (1913/14) ist auf dem herkömmlichen Fünfliniensystem in Bass- und Violinschlüsselung und einem $\frac{3}{4}$ -Taktraster in einer die Tonhöhenkurven vorzeichnenden Balkennotation samt rhythmischen (?) Vortragszeichen in einer zwölfstimmigen Partituranordnung notiert.²¹ Weder die Instrumente, noch das 1924 mit elektronischer Toner-

16 Russolo 2000, 76.

17 Russolo 2000, 11.

18 Abbildung, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luigi_Russolo?uselang=de#/media/File:Russolointonarumori.jpg (30.9.2017).

19 Russolo 2000, 9.

20 Eine Aufarbeitung von Aufführungen mit Russolos Geräuschkompositionen in Mailand, Genua, London und Paris, in den Jahren 1913 bis 1930, ist für diesen Beitrag nicht zu leisten. Historische Zeugnisse werden von der Stiftung *Luigi Russolo-Pratella* gesammelt. <https://www.nomus-associazione.org/fondo-russolo-pratella> (3.8.2020)

21 Russolo 2000, 62 f.

zeugung betriebene *Russolophon* (»rumorarmonio«) sind erhalten geblieben. Heutige Einspielungen beruhen auf Rekonstruktionen.²²

Während Russolos Geräuschfamilien erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder ins Blickfeld rücken, haben sich die Geräuscharchive der in den 1920er Jahren neuen Medien Film und Radio kontinuierlich weiterentwickelt. Das rasch zum Massenmedium angewachsene Radio bedient eine weitgehend unbekannte kollektive Hörerschaft und nicht nur ein konzerterfahrenes Publikum. Will man sich auf einzelne Sendungen einlassen, so erfordert das rein auditive Medium ein genaues Hinhören. Im Frühstadium des Rundfunks galt das umso mehr, als die über Mittelwelle gesendeten Signale störanfällig waren und diverse Beeinträchtigungen wie Sirren, Fiepen, Brizzeln, Knacksen, Rauschen, Überlagerungen und Verzerrungen die Ausstrahlungen beeinträchtigten. Während Sendeanstalten ihre Anstrengungen in die Eliminierung von Nebengeräuschen investieren²³, werden diese Phänomene in avantgardistischen Konzepten späterer Jahren als eigenes ästhetisches Material entdeckt. So nutzt John Cage in seinem Stück *Imaginary Landscape No. 4* zwölf Radioapparate, die nach Partituranweisung wie Instrumente zu bedienen sind. Das akustisch erklingende Ergebnis unterliegt in diesem Fall nicht mehr der Tongestaltung durch den Komponisten – er gibt verschiedene Dauern zum Ein- und Ausschalten der Geräte vor –, sondern entsteht bei der Aufführung neu, abhängig von der lokalen und temporären Position der Radios und der im Aufführungssaal zu empfangenden Signale. Rauschen, Pfeifen, Sprache, Musik oder Verzerrungen sind in diesem Konzept ästhetisch gleichwertig. Bei der in Zusammenarbeit mit der Gruppe *Sound:Project* kreierte Tonbandkomposition *William's Mix* (1951–53) sortiert Cage die Klänge und Geräusche in sechs Kategorien, nämlich Stadt-, Land-, elektronische und handgemachte Geräusche (inklusive Musikkultur), Wind (inklusive Gesang) und »small sounds«.²⁴ Die über sechshundert Geräusche sind indessen von ihrem jeweiligen Kontext isoliert und in teils so kurzer Dauer und oft polyphon in bis zu acht Tonschichten montiert, dass ihre Zuordnung zu Cages Kategorien zwecks einer Beschreibung sinnlos wird.

22 Vgl. Johannes Ullmaier, »Nachwort«, in: Russolo 2000, 80–97; und G. Franco Maffina, »Die Fondazione »Russolo-Pratella«, in: Russolo 2000, 108 f. Auf S. 109 bildet ein Foto Russolo (?) am Rumorarmonio ab. Ton- und Bildbeispiele rekonstruierter Geräuscherzeuger finden sich in: <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/audio/1/> (10.10.2017).

23 Vgl. Brech 1996, 104 ff.

24 Kahn 2001, 113.

Die neuen radiophonen Gattungen Funk- und Hörspiel basieren auf Umsetzungen von Manuskripten in akustische Inszenierungen. »[D]ie Verbindung von Musik, Geräusch und Sprache zu einem einheitlichen Klangmaterial« beschreibt Rudolf Arnheim als eine der »großen künstlerischen Aufgaben«²⁵ des Radios. Geräusche dienen der akustischen Abbildung der im Hörspiel erzeugten Wirklichkeit. Dazu konnte auf Techniken und Erfahrungen der Geräuscherzeugung zurückgegriffen werden, die bereits im Stummfilm mit Soundeffekten gemacht worden waren. Im Hörspiel kennzeichnen Geräusche nicht nur Bewegung und Handlung. Sie bilden auch Raum und Umwelt akustisch ab und werden darüber hinaus für Stimmungen und Spannungsmomente eingesetzt, also für alles, was unter »Atmos«²⁶ zusammengefasst wird, sowie für Spezialeffekte. Anfangs agieren Geräuschemacher ›live«²⁷ bei der Produktion. Arnheim empfiehlt indessen in seiner Pionierschrift von 1933, den »Klangbestand einer Funkszene aus mehreren Einzelaufnahmen«²⁸ vorher zu produzieren und mittels Lichttonstreifen zusammenzumischen. Er regt damit eine Anlage von systematischen Geräuschsammlungen als Grundlage für die später Sounddesign²⁹ genannte Arbeit mit Ton und Geräusch an. Schall- und Soundarchive beziehungsweise Datenbanken sind nach unterschiedlichen Kriterien sortiert und werden oft projektbezogen vorproduziert. Dementsprechend vielfältig fallen die Ordnungsraster aus. Das gilt noch eindrücklicher für individuelle Sounddateien, die Komponierende zur Eigenproduktionen anlegen. Pierre Schaeffer, der mit dem Konzept einer »musique concrète« konsequent produzierte Klänge als Kompositionsmaterial nimmt, formuliert in seinem *Traité des objets musicaux* 1966 eine ausführliche Anleitung zur Phänomenologie und Analyse von Tönen.³⁰ Die auf französisch verfasste Schrift wurde in Deutschland allerdings nur verhalten rezipiert.

Die elektronischen Tonerzeugungs- und Bearbeitungspotentiale bereichern das Geräusch- und Klangmaterial schier unendlich. Eine Klangbeschreibung nach Herkunft der Töne, wie in Instrumentationslehren üblich, erfolgt hier nicht mit

25 Arnheim 1979, 6.

26 Lensing 2009, 104.

27 Vgl. das Foto mit Sprecherensemble und Geräuschemacher in Aktion, NBC-Studio, 1920er Jahre, in: [https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_\(filmmaking\)#/media/File:Broadcasting_a_radio_play_at_NBC_studio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_(filmmaking)#/media/File:Broadcasting_a_radio_play_at_NBC_studio.jpg) (13.10.2017).

28 Arnheim 1979, 61.

29 Nach Lensing ist der Begriff seit den 1970er Jahren gebräuchlich (Lensing 2009, 37).

30 Vgl. Schaeffer 1966/2002, Livre V, »Morphologie et typologie des objets«, 389–472, und Livre VI »Solfège des objets musicaux«, 475–597.

gleicher Spontaneität, da die Identifizierung elektronisch erzeugter Musik entsprechendes Spezialwissen über die Produktions- und Bearbeitungsprozesse erfordert und bedingt, sodass kaum über die klang- und wirkungsästhetischen, sondern hauptsächlich über die technische Handhabung der zu erzielenden Effekte gesprochen wird. Sonagramme, die Zeitverlauf, Frequenz und Amplitude von Klängen und Geräuschen abbilden, bieten eine hilfreiche mediale Transformation für die Analysen. Umso dringlicher erscheint Karlheinz Stockhausen 1972 eine »Systematik für die Ordnung der Klangfarben«³¹, um »abstrakte Töne«³² benennen und kategorisieren sowie die »Mehrdimensionalität«³³ der Klangwahrnehmung beschreiben zu können. Dazu schlägt er in seinem Vortrag *Vier Kriterien der Elektronischen Musik* dem Fach Musikwissenschaft vor, in Anlehnung an den »Os[t]wald'schen Farbtonkreis«³⁴ Klangfarbenkataloge zu erstellen, »statt sich ewig mit Partituren aufzuhalten, die im 15. Jahrhundert geschrieben worden sind.«³⁵

Ohne sich auf die Polemik einzulassen greift Wolfgang Thies in seinen 1982 publizierten *Grundlagen einer Typologie der Klänge* Stockhausens Anregung auf und widmet sich diesem Unterfangen mit dem Ziel, ein »auf die Hörwahrnehmung bezogenes System zur Klassifizierung und Beschreibung aller denkbaren elementaren Klangerscheinungen durch umgangssprachliche Begriffe«³⁶ unter Ausschluss des studientechnischen Fachvokabulars zu erstellen. Thies sortiert einen auf Annelise Liebes Katalogisierung zurückgehenden umfangreichen »klangbeschreibenden Wortschatz«³⁷ nach sechs Kategorien. Die erste Liste enthält Wörter, die sich auf die »äußere Erscheinung«³⁸ von Klängen beziehen. Die zweite gruppiert lautmalende, die dritte physiologische, die vierte aktionistische, die fünfte materielle und die sechste sonstige Merkmale wie »Intensität«, »Deutlich-

31 Stockhausen 1973, 3.

32 Ebd., 11.

33 Ebd., 12.

34 Ebd., 11. Der Text beruht auf einem Tonbandmitschnitt des Vortrags. Gemeint sein dürfte das von Wilhelm Ostwald in den 1910er Jahren entwickelte umfassende System zur Standardisierung von Farben. Auf Schaeffer geht Stockhausen nicht ein, obwohl er dessen phänomenologischen Ansatz aus eigener Anschauung kannte.

35 Ebd.

36 Thies 1982, 37.

37 Ebd., 43.

38 Ebd.

keit«, »Kontinuität«, »Lage im Raum« und »umgebender Raum«. ³⁹ In einem weiteren Schritt werden von ihm »elementare« ⁴⁰ Klänge als Material für Hörversuche mit Studierenden sowie Hörrihtlinien für die Durchführung der Versuche entworfen. Der Ansatz verbindet qualitative mit quantitativen Methoden, deren Mischung aus Alltagssprachlicher Unschärfe und empirisch überprüfbarer Objektivierbarkeit recht aufwändig ist und bei jeder Anwendung neu zu überdenken wäre.

Konkreter praxisorientiert auf die Produktion von Filmsound bezogen sind die auf der Grundlage von Michel Chions *L'Audio-Vision* entwickelten Anregungen zur Beschreibung von Klangobjekten bei Barbara Flückiger. Da sie die Defizite der verbalen Klangkommunikation als »Ausdruck einer mangelnden Wahrnehmungsschulung im auditiven Bereich« ⁴¹ auffasst, zielen ihre Vorschläge auf eine Sensibilisierung der Klangwahrnehmung. Zum Ordnen und Strukturieren der eigenen Erfahrung dienen W-Fragen, nach der Klangquelle, dem Prozess der Klangerzeugung, dem Klangmaterial, den klanglichen Eigenschaften, dem Ort, von wo aus der Klang erzeugt wird, und wo im Raum was klingt. ⁴² Die letzte Frage gilt dem »Hörstandpunkt« (le point d'écoute). ⁴³ Bei Musikübertragungen durch Bildmedien wird die Herkunft des Tons unwillkürlich der zu sehenden tonproduzierenden Quelle zugeordnet, obwohl der Ton aus Lautsprechern kommt, die sich nicht einmal in unmittelbarer Nähe des Bildes befinden müssen. Ziel ist vor allem die Verbalisierung intuitiver Klangempfindungen, um das Wahrgenommene reflektieren und kommunizieren zu können. Jörg Lensing geht von einer ähnlichen Kritik an der traditionellen Gehörbildung aus. Angeregt durch Murray Schafer fordert er dazu auf, die eigene Umgebung zum kreativen »Hörerlebnis« ⁴⁴ zu machen und listet ebenfalls einen Katalog von W-Fragen auf, nach der eigenen Position, der Materialität der Umgebung, der Bewegung der Klangquelle. In weiteren Schritten sollen die sensorischen und emotionalen Wirkungen fokussiert werden. Darüber hinaus regt er an, ein »Klang-Tagebuch« ⁴⁵ anzulegen, in dem alltägliche wie besondere Hörsituationen festgehalten werden,

39 Ebd., 55.

40 Ebd., 70.

41 Flückiger 2007, 100.

42 Ebd., 102–108.

43 Vgl. Chion 2014, 80–82.

44 Lensing 2009, 195.

45 Ebd., 197.

um die Erinnerung an Klänge mit »poetischer Aura«⁴⁶ zu speichern und damit über ein Repertoire zu verfügen, auf das dann bei der Filmproduktion zurückgegriffen werden kann. Diese konstruktiven Anregungen aus dem Sounddesign können einen leicht umsetzbaren Vorstoß für Musiktheorie und Musikwissenschaft bilden, um Klangwahrnehmung zu fördern und sie selbstverständlicher, als es bis jetzt geschieht, in musikalische Diskurse einzubeziehen.

Um Klänge einordnen zu können, verknüpfen wir sie mit »taktilen«, »visuellen«, »olfaktorischen«, »gustativen« und »räumlichen [...] Vorstellungen und Empfindungen«⁴⁷, so Clemens Gadenstätter. Damit werde ein »polymodales Netz angelegt, das den Klang an unsere Erfahrungen anbindet«, den Klangeindruck »verständlich«⁴⁸ macht und mit der eigenen Erinnerung und Geschichte verknüpft. Aus diesem Pool von Klang- und Selbstwahrnehmung entspringen auch ganz individuelle, freie, assoziative Beschreibungen, die sich keiner systematischen Zuordnung fügen. Trotzdem tragen sie bereichernd zum Diskurs bei, weil sie dazu herausfordern, sich mit den Bildern und Assoziationen anderer über dasselbe Objekt oder gemeinsam Erlebte produktiv auseinanderzusetzen. So berichtet Rebecca Saunders, dass sie nach Wolfgang Rihms Frage, ob ihr Stück »Augen«⁴⁹ und welche Farbe es habe, tagelang nachdenken musste. In einer kleinen Studie entfaltet Michel Butor 1971 die poetische Strategie, Beethovens *Diabelli-Variationen* mit zwei unterschiedlichen Textsorten zu begleiten, nämlich durch einen Wechsel von werkbezogenen Glossen und freieren Beiträgen (»intervention«⁵⁰). Sie gliedern die Variationen, kommentieren und überwuchern gleichsam die Analyse und fügen so dem musikalischen Werk eine eigene literarische Schicht hinzu.

»Über Musik zu sprechen heißt, das Flüchtige am Verschwinden zu hindern«⁵¹, so Lydia Jeschke. Dazu trägt Johnsons Rezension über *Pulsers* wesentlich bei. Sie besticht durch die Fülle unterschiedlicher Darstellungsmodi, mit der er diese Art von Musik überhaupt erst bekannt macht. Neben fantasievollen repetitiven und iterativen onomatopoetischen Entwürfen und illustren umgangssprachlichen Schallwörtern (»sputter«, »snap«, 266) stehen assoziative Bilder und Vergleiche

46 Ebd.

47 Gadenstätter 2017, 364.

48 Ebd.

49 In: Hagedorn 2017, o. P.

50 Butor 1971.

51 Jeschke 2018, 5.

(»like a theremin«, »whale calls«, »wolf turned loose«, 267). Darüber hinaus enthält der Bericht eine Fülle von Sachinformationen, zum Modulator (»home-made«, 266), zur Klangemission und -farbe (»lack of coloristic futzing«, 267), zur polyphonen Klangschichtung, zu kompositorischen Details (die Arbeit mit Patterns) und stilistischen Verortung (kein Minimal), obwohl keine Partitur vorliegt, sondern Tudor, so darf vermutet werden⁵², mit skizzenhaften Diagrammen gearbeitet hat. Nicht minder attraktiv ist die anschauliche Beschreibung von Tudors Performance, der mit seinem elektronischen Equipment wie mit Instrumenten spielt. Indem ich im Akt des Lesens zwischen rationalen und mehrschichtigen poetischen Darstellungsmodi hin und her schalte, gewinne ich einen Gesamteindruck, der über die Einzelinformationen hinausreicht. Darin liegt Johnsons literarische Strategie, das aufgrund der Nichtidentität von Musik und Begriff Undarstellbare erfahrbar zu machen. Das geschieht auf eine so kunstvolle Weise, dass Johnsons Kritiken für die *Village Voice* selber zur Attraktion werden. »Tom Johnson has been the first champion of this new movement in music«⁵³, so Paul Panhuysen. Der Komponist und Sprachklangartist macht auch als Autor Geschichte.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1979), *Rundfunk als Hörkunst*, München: Hanser.
- Brech, Martha (1996), »Rauschen. Zwischen Störung und Information«, in: *Das Rauschen*, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Hofheim: Wolke, 99–107.
- Butor, Michel (1971), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris: Editions Gallimard.
- Chion, Michel (³2014), *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin.
- Flückiger, Barbara (2007), *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, 3. Auflage, Zürich: Schüren.
- Gadenstätter, Clemens (2017), »Arbeit an der Welt, an mir in dieser Welt. Hören Verstehen Komponieren«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer u.a., Freiburg: Rombach, 363–380.
- Hagedorn, Volker (2017), »Rebecca Saunders. ›Was, das gibt's? Ein Klang, der nur für sich da steht?‹«, *DIE ZEIT* 37/2017. <http://www.zeit.de/2017/37/rebecca-saunders-urauffuehrung-yes-berlin/komplettansicht> (27. 9. 2017)

52 Die mir zugänglichen Internetquellen enthalten Skizzen und Diagramme zu *Rainforest*, nicht aber zu *Pulsers*, vgl. Tudor 2012b.

53 In: Johnson 1989, 18.

- Helmholtz, Hermann von (1896), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 5. Aufl., hg. von Richard Wachsmuth, Braunschweig: Vieweg.
- Jeschke, Lydia (2018), [Leserbrief], in: *Avantgarde – Was bleibt? Positionen. Texte zur Neuen Musik* 117, 5.
- Johnson, Tom (1989), »David Tudor's Homemade Pulsers«, in: Ders.: *The Voice of New Music*, Eindhoven: Apollonhuis, 266–268; digitale Edition 2014. <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/david-tudors-homemade-pulsers.html> (30.9.2017)
- Kahn, Douglas (2001), *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge MA: MIT Press.
- Lensing, Jörg U. (2009), *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*, Berlin: Schiele & Schön.
- Muzzulini, Daniel (2006), *Genealogie der Klangfarbe*, Bern: Lang.
- Sander, Sabine (2008), *Der Topos der Undarstellbarkeit: ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: Filo.
- Panhuysen, Paul (1989), »Preface«, in: Tom Johnson, *The Voice of New Music*, Eindhoven: Apollonhuis, 18 f.
- Russolo, Luigi (2000), *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott.
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Nouvelle édition 2002, Paris: Seuil.
- Schönberg, Arnold (1966), *Harmonielehre*, hg. von Josef Rufer, Wien: Universal Edition.
- Sponheuer, Bernd (2012), »Schreiben über Musik«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork u.a., Schliengen: Argus, 183–190.
- Stockhausen, Karlheinz (1973), *Vier Kriterien der elektronischen Musik*, hg. von Wulf Herzogenrath, Sonderdruck, Düsseldorf: Droste.
- Thies, Wolfgang (1982), *Grundlagen einer Typologie der Klänge*, Hamburg: Wagner.
- Tudor, David (2012a), *Chronology of Works*. <http://davidtudor.org/Works/works.html> (4.10.2017)
- Tudor, David (2012b), *Tudor's Electronics*. <http://davidtudor.org/Electronics/electronics.html> (4.10.2014)
- Tudor, David (1984a), *Pulsers*. <https://www.youtube.com/watch?v=fNvH2fzKNMQ> (27.9.2017); <https://soundcloud.com/search?q=David%2BTudor%2BPulsers> (3.10.2017)
- Tudor, David (1984b), *Three Works for Live Electronics. Pulsers, Untitled, Phonemes*, Booklet, Lovely Music, LCD 1601 [A] [D] [D] 7-4529-41601-2-0. <https://www.dramonline.org/albums/david-tudor-three-works-for-live-electronics/notes> (3.10.2017)

Janina Klassen

© 2020 Janina Klassen (jklassen@mailbox.org)

Hochschule für Musik Freiburg

Klassen, Janina (2020), »›chugga chug, rrrrrrsplat‹ (Tom Johnson). Kommunizieren über Klänge und Geräusche«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 37–48. <https://doi.org/10.31751/p.2>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020