

Goldbach, Karl Traugott (2006): Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris Presque rien avec filles. ZGMTH 3/1, 127–137. <https://doi.org/10.31751/216>

© 2006 Karl Traugott Goldbach



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2006  
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

# Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris *Presque rien avec filles*

Karl Traugott Goldbach

Hinsichtlich der Komposition mit aufgenommenen Klängen stehen sich zwei Konzeptionen gegenüber. Pierre Schaeffer postulierte in seiner Theorie einer ›akusmatischen Musik‹, dass Klänge so eingesetzt werden sollten, dass der Hörer keinen Bezug zur Klangquelle herstellen kann, also ganz auf den Klang selbst verwiesen wird. Luc Ferrari spielte dagegen ausdrücklich mit den Möglichkeiten der ›ökologischen‹ Konzeption; der Hörer soll die Quellen der Klänge erkennen und dadurch Informationen erhalten, die über ›rein musikalische‹ Aspekte hinausgehen. Während Ferrari im akusmatischen Diskurs seiner Komposition mithilfe der traditionellen musikalischen Parameter ›Rhythmus‹ und ›Klangfarbe‹ Zusammenhang stiftet, verbindet der Hörer im ökologischen Diskurs aufgrund seines Wissens über die Klangquelle Klänge miteinander assoziativ, die im Rahmen der Musiktradition keine Beziehungen haben. Nach einer Darstellung der Assoziationen, welche die Kombination verschiedener, im Rahmen einer ökologischen Konzeption gegebener Informationen auslösen kann, und der Möglichkeiten, in welcher Form in beiden Ansätzen das spezifische Klangmaterial Sprache und der musikalische Parameter Raum eingesetzt werden, sollen abschließend Formteile der Komposition bestimmt und die Übergänge zwischen den Formteilen untersucht werden.

## Akusmatisches und ökologisches Hören

›Aufgenommene Klänge‹ als kompositorisches Ausgangsmaterial eröffnen in der Musikgeschichte erstmals die Möglichkeit einer direkten akustischen ›Abbildung‹: statt einer instrumentalen oder vokalen Nachahmung kann nun beispielsweise wirkliches Vogelgezwitscher verarbeitet werden. Pierre Schaeffer, der Pionier der ›musique concrète‹, zeigte sich aber schon mit seinen ersten kompositorischen Versuchen mit aufgenommenen Klängen aus dem Jahr 1948 unzufrieden, denn die Assoziationen, die das Geräusch eines realen Ereignisses hervorruft, waren ihm, der die Klänge zu einer eigenständigen Komposition formen wollte, nicht willkommen.<sup>1</sup> Schaeffers Ästhetik veranschaulicht sein Gebrauch der Begriffe ›acousmatique‹ und ›objet musical‹. ›Acousmatique‹ bezeichnet jene Form der auditiven Wahrnehmung, bei der ein Geräusch gehört wird, die Quelle

1 Schaeffer 1974, 22. Diese Aussage stützt sich wohl auf Ausführungen Schaeffers in seinem als Arbeitstagebuch von 1948 ausgegebenen ersten Teil von Schaeffer 1952, 20. Da Schaeffer in diesem Tagebuch bereits 1948 über eine Richtung schreibt »que les Allemands appellent pompeusement l'«*electronique* [sic] *Musik*« (ebd., 15), Werner Meyer-Eppler diesen Terminus jedoch erst im Folgejahr prägte, darf die Authentizität des Textes bezweifelt werden.

des Geräusches für den Hörer aber unsichtbar bleibt.<sup>2</sup> Das akusmatische Hören realisiert sich im ›objet musical‹. Wie in der ›konkreten Kunst‹, wo sich Farbe und Form von der Gegenständlichkeit gelöst haben, wollte Schaeffer eine ›musique concrète‹ komponieren: Der Komponist soll das Material möglichst so einsetzen, dass der Hörer keine Referenz zur akustischen Quelle herstellen kann:<sup>3</sup>

Werden bestimmte Klänge transponiert, spielt man sie rückwärts, verhallt man sie, so lösen sie sich von jedem instrumentalen Bezug und von aller Anekdolik, und bieten sich ganz im Gegenteil als originale Materialien für eine neue Art von Musik an.<sup>4</sup>

Doch Schaeffers Hoffnungen erfüllten sich nur teilweise; Assoziationen lassen sich nicht vollständig unterdrücken. Zudem unterliegen sie einer großen hörerspezifischen Variabilität und sind historischen Entwicklungen unterworfen. Dem heutigen Hörer ist die Verwendung ›aufgenommener Klänge‹ aus der Film- und Unterhaltungsmusik vertraut und als akustischer Klanghintergrund in Rundfunk und Fernsehen permanent gegenwärtig. Ein Hörer von 1948 konnte die aufgenommenen und bearbeiteten Klänge nicht in allen Fällen sofort einordnen. Schaeffer selbst berichtet über Zuschriften von Hörern, die bei der Erstsending seiner *Etudes des bruits* eine Musik zu hören glaubten, »die vielleicht durch die Bewegung der Planeten entsteht«<sup>5</sup>. An anderer Stelle beschreibt Schaeffer, welchen Wandlungen das Hörerlebnis untergeordnet war:

Auf einem präparierten Klavier wird ein Thema gespielt, auf Schallplatte aufgenommen und fugiert. Um das Paradoxon vollzumachen: als die Hörer von damals das Resultat vernahmen, glaubten sie Lokomotiven zu hören. Die vorgewarnten Hörer von heute verbannen das Stück für gewöhnlich in den Mondschein der alten Klavierromantik. Die Neuerung war also nicht radikal genug.<sup>6</sup>

In der Folgezeit hielten sich nicht alle Komponisten der ›musique concrète‹ an die engen Vorgaben Schaeffers. So nutzte Luc Ferrari gerade das ›Anekdotische‹, von dem Schaeffer die Klänge lösen wollte, um mit gleichsam ›fotografischen‹ Tonaufnahmen Geschichten zu erzählen:

Ich dachte mir, es müsste möglich sein, die strukturellen Qualitäten der alten Konkreten Musik durchaus beizubehalten, ohne dem Material den Realitätsgehalt, den es ursprünglich hatte, wegzunehmen. Es müsste möglich sein, zugleich Musik zu machen und Fetzen von Realität zueinander in Beziehung zu bringen, also Geschichten zu erzählen.<sup>7</sup>

2 Bei der Definition von ›acousmatique‹ berief er sich auf die Erklärung des *Larousse*: »Acousmatique, adjectif: se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient.« (zit. nach Schaeffer 1966, 91).

3 Vgl. Schaeffer 1966, 95 ff.

4 Schaeffer 1974, 23.

5 Schaeffer 1952, 30, dt. Übersetzung zit. nach Prieberg 1960, 86.

6 Schaeffer 1974, 22, im Zusammenhang mit seiner gemeinsam mit Pierre Henry produzierten Komposition *Bidule en ut* (1950).

7 Interview mit Ferrari in Pauli 1971, 41.

Simon Emmerson nennt die unterschiedlichen Ansätze Schaeffers und Ferraris ›aural‹ und ›mimetic discourse‹. Dabei bezeichnet ›mimetic‹ die Nachahmung all jener Elemente menschlicher Kultur, die traditionellerweise nicht mit musikalischem Material in Verbindung gebracht werden. Emmerson unterscheidet dabei zwischen ›timbral mimesis‹, die den Klang direkt imitiert, und ›syntactic mimesis‹, die nur eine Struktureigenschaft des natürlichen Ereignisses nachahmt, wie im Fall der Imitation von Sprachrhythmen. Dem ›aural discourse‹ entspricht Schaeffers Akusmatik, also jener ›rein musikalischen‹ Verwendung des Klangmaterials.<sup>8</sup> Der Begriff ›mimetic‹ ist freilich nicht unproblematisch, da die ›musique concrète‹ den Klang einer natürlichen Schallquelle ja nicht nachahmt, sondern ihn verarbeitet. Der Ausdruck ›Mimesis‹ soll hier deshalb für ein verwandtes Phänomen aufgespart werden. An die Stelle des Begriffspaares ›aural‹ und ›mimetic‹ setze ich die Begriffe ›akusmatisch‹ (Schaeffer) und ›ökologisch‹ (Luke Windsor).<sup>9</sup> ›Ökologisch‹ bezieht sich in der ökologischen Psychologie nicht nur auf die biologische, sondern auch auf die soziale und kulturelle Umwelt.<sup>10</sup> So wie die ökologische Psychologie Individuen in ihrer Umwelt untersucht, lassen sich auch Klänge einer Komposition im Hinblick auf ihre ›natürliche Umgebung‹ analysieren. Dieser Ansatz soll im Folgenden an Ferraris *Presque rien avec filles* (1989) veranschaulicht werden. In diesem Stück stehen ökologischer und akusmatischer Diskurs gleichberechtigt nebeneinander.<sup>11</sup>

### Akusmatische Strategien in *Presque rien avec filles*

Um Klänge aus ihrem alltäglichen Kontext zu isolieren, wählen Komponisten der ›musique concrète‹ häufig Klangfragmente aus, durch deren Wiederholung eine musikalische Textur entsteht. Obwohl Luc Ferrari im größeren Teil seines Stückes die Klänge so einführt, dass ihre Herkunft erkennbar ist, bildet der erste Formteil der Komposition ein typisches Beispiel für den akusmatischen Ansatz. Aus einer Aneinanderreihung von Fragmenten flügel-schlagender Vögel tritt allmählich ein einzelnes aggressiv schlagendes Geräusch hervor (0:00–1:05). Eine ähnliche Klangfläche erwächst aus einem reibenden Geräusch, vermutlich von Becken hervorgerufen, unterstützt von weiteren metallischen Klängen (2:06–3:43).

So wie in traditioneller Kunstmusik Zusammenhang durch Variation und Wiederholung – auf den Ebenen der Melodik, Harmonik, Rhythmik oder Klangfarbe – gestiftet wird, arbeitet auch die ›musique concrète‹ mit dem Moment von Ähnlichkeit. Für die Beschreibung dieser Form von ›Nachahmung‹ möchte ich Emmersons Unterscheidung zwischen ›timbral‹ und ›syntactic mimesis‹ modifizieren. Ein Beispiel für ›timbral mimesis‹ liegt vor, wenn Ferrari die Aufnahme von Donnergeräuschen mit den Klängen einer

8 Emmerson 1986, 17 f.

9 Vgl. Windsor 1994.

10 So gliedern Kruse/Graumann/Lantermann 1990 die Kapitel ihres Handbuchs mittels Überschriften wie »Spielumwelt«, »Arbeitsumwelt«, »Büroumwelt« und »Medien-Umwelten«.

11 Für die Analyse vorteilhaft ist auch, dass zum Vergleich zwei CD-Editionen vorliegen:

- Luc Ferrari, *Acoustmatrix 3*, BVHAAS 9009 (CD 1990),
- ders., *Music Promenade*, Musidisc 245172 (CD 1995).

großen Trommel kombiniert, die ein ähnliches Frequenzspektrum abdecken (1:12–2:10). Dagegen bietet die Gegenüberstellung von Vogelgurren und Trommelwirbel ein gutes Beispiel für ›syntactic mimesis‹: hier geht es um die Nachahmung einer Artikulation (6:29–6:31, 9:21–9:25, 9:41–9:42).

### Ökologische Strategien in *Presque rien avec filles*

Wenn hier der Begriff der Mimesis auf die Nachahmung musikalischer Strukturen angewendet wird, erscheint er – im Gegensatz zu Emerson – dem akusmatischen Diskurs zugeordnet. Im Vergleich zum mimetischen überschreitet der ökologische Diskurs die ›traditionellen‹ musikalischen Parameter. Wenn ein hechelnder Hund durch das Klangbild läuft (4:43–4:47), erinnert dies an ein vorher erklungenes leises Hundebellen (2:31–2:43, 3:16–3:24). Obwohl beide Geräusche, Bellen und Hecheln, klanglich keine Ähnlichkeit haben, werden sie miteinander in Verbindung gesetzt: die Alltagserfahrung besagt, dass sie auf die gleiche Quelle zurückgehen. Genauso werden auch die verschiedenen Vogelstimmen – Gurren (5:48–6:12, 6:29–6:53, 8:48–9:42), Zwitschern (1:06–2:06, 4:08–7:23, 12:47–13:49) und Schreien (7:47, 8:12, 8:37, 9:02, 9:27, 9:51) – nur als zusammengehörig angesehen, weil sie nicht akusmatisch, sondern ökologisch gehört werden. In Hinsicht auf Klangfarbe und rhythmische Struktur hat das Zwitschern der Vögel mehr Ähnlichkeit mit dem Zirpen der Grillen als mit dem Schreien und Gurren der Vögel. Zudem haben beide Klänge die gleiche musikalische Funktion als Hintergrundklang. Dadurch erscheint der Übergang zwischen ihnen fließend (vgl. ca. 7:00–7:30). Der Klang beinhaltet außerdem eine ›ökologische‹ Information: Vögel singen meist am Tag, Grillen zirpen in der Nacht.

Nach Emerson gehören sowohl die Verwendung aufgenommener Instrumentalklänge als auch ihre Nachahmung durch elektroakustische Klangerzeugung nicht in den ›mimetic‹, sondern in den ›aural discourse‹, weil diese Klänge in der Regel frei von mimetischen Referenzen seien.<sup>12</sup> Andererseits werden Trommelwirbel und Beckenschläge, die sich klanglich kaum ähneln, dennoch aufeinander bezogen, weil beide Klänge der gleichen Instrumentenfamilie entstammen. In einer besonders prägnanten Passage von Schlagzeugklängen hört man neben Trommel- und Beckenschlägen auch eine sparsam eingesetzte Trillerpfeife (12:04, 12:09) und hupenartige Klänge, die durch das Reiben mit einem feuchten Tuch auf einer Trommel entstanden sein könnten, wenngleich es sich wahrscheinlich eher um die Bearbeitung eines anderen ›aufgenommenen Klanges‹ handelt. Ein solches Instrument, freilich in deutlich höherer Frequenz, gehört unter dem Namen ›Cui-ca‹, wie auch die Trillerpfeife, zum Instrumentarium des Samba und im Wechsel zweier hoher Klänge können Fragmente eines Sambarhythmus erahnt werden (11:46–12:50).

### Ökologisches Hören und subjektive Assoziation

Mit dem letzten Satz habe ich das Gebiet der Spekulation betreten; ein anderer Hörer mag hier keinen Sambarhythmus hören. Ich habe meine subjektive Assoziation hier

12 Emerson 1986, 26.

dennoch formuliert, weil sich an ihr eine Besonderheit des ökologischen Hörens zeigen lässt. Da ich wusste, dass Cuica und Trillerpfeife zum Instrumentarium des Samba gehören, habe ich in die Schlagzeugklänge einen bestimmten Rhythmus hineinprojiziert: mein ökologisches Hören bestimmte also mein akusmatisches Hören. Ferrari rechnet mit der Unbestimmtheit derartiger Assoziationen und überlässt dem Hörer bewusst die sich hierdurch ergebenden Freiräume:

Jedes dieser Tonbilder enthält Fragmente von Geschichten, Ansätze zu Geschichten. Aber die Montage erzählt keine geradlinige Story. Zur Story werden die vielen Fragmente, die sich da überlagern und kreuzen und vermengen erst, wenn die Phantasie des Hörers sich ihrer annimmt und Zusammenhänge konstruiert, oder besser: unter den unzähligen Zusammenhängen eine Auswahl trifft, wenn sie die Fragmente also weiter-spinnt und aus den Bilderfolgen einen Sinn herausliest oder heraushört. Allgemeiner formuliert: Meine Anekdotische Musik bringt dem Publikum die Bilder seiner eigenen Realität und seiner eigenen Imagination.<sup>13</sup>

Ein Vergleich mit anderen Werken verdeutlicht Ferraris Anliegen. In seinem Hörspiel *Verirrt. Ein Labyrinth (Je me suis perdu ou Labyrinth portrait)* von 1987 adaptiert er einerseits den Roman *Calypso* von Colette Fellous, andererseits thematisiert er die Entstehung des Hörspiels selbst. Dabei zieht sich ein Calypso-Rhythmus durch die gesamte Komposition, zum Teil in Form von Schlagzeugklängen, zum Teil in einer Montage von Stimmen, um zum Schluss des Werkes in einem echten Calypso zu kulminieren. Der Tanz steht hier als Chiffre für die erotische Spannung, die in Roman wie Hörspiel zwischen einem Mann und einer Frau entsteht, die sich nicht kennen und dennoch eine Nacht in dem selben Hotelzimmer verbringen müssen. Es herrscht völlige Dunkelheit: beide können einander nicht sehen, sondern nur hören.<sup>14</sup> Ferrari bemerkt hierzu:

Noch in den fünfziger Jahren durfte man diese sinnlichen und gefühlsbetonten Aspekte in keiner Weise ins Spiel bringen, man hatte sich ja um nichts anderes als um musikalische Strukturen zu kümmern. Ich habe mich aber immer dafür eingesetzt, dass man auch in der Musik offen über diese Dinge reden konnte. In dieser Hinsicht gibt es also etwa seit 1970 keine Probleme mehr. Ich kann offen über Fragen der Intimität, der geschlechtlichen Beziehungen, der Erotik und der Sinnlichkeit reden und auch darüber, wie diese Dinge im Kopf eines jeden Menschen entstehen [...] Meiner Meinung nach ist die Einführung der Sinnlichkeit bzw. der Psychoanalyse in den Bereich der Musik, also die offene und konkrete Behandlung intimer Probleme im Bereich der Musik sehr, sehr wichtig. Wichtiger noch als alle technischen und ästhetischen Fragen des Komponierens.<sup>15</sup>

Die klangliche Umgebung der Schlagzeugpassage in *Presque rien avec filles* verweist auf ein ähnliches Themenfeld. Der Übergang von Vogelgezwitscher zu Grillenzirpen mar-

13 Ferrari in Pauli 1971, 47.

14 Auf den möglichen Bezug zu *Verirrt* machte mich Peter Michael Hamel aufmerksam, der mir auch dankenswerterweise Radiomitschnitte dieses Hörspiels und des im Folgenden zitierten Radio-features von Raul Hoffmann zur Verfügung stellte.

15 Interview mit Ferrari in Hoffmann 1997.

kierte den Übergang vom Tag zur Nacht. Das Knarren eines Möbelstücks und die sich anschließenden Geräusche von Textilien, die an ein Bett und Bettwäsche denken lassen, suggerieren den Übergang von einem Außen- zu einem Innenraum. Ein kurzes Schweigen der Stimmen und des Schlagzeugs lassen die neuen Klänge bis zum Eintritt eines Trommelwirbels deutlicher hervortreten (9:50–10:10). Die Stoffgeräusche, aus denen noch einmal ein Möbelknarren (12:38–12:39) und die Geräusche eines Reißverschlusses hervortreten (10:07, 12:06, 12:51), bleiben bis zum Ende des Stückes mit unterschiedlicher Intensität präsent und begleiteten die Schlagzeugpassage. Das neuerliche Einsetzen des nunmehr von Atemgeräuschen begleiteten Vogelgezwitschers zeigt den Tagesanbruch an (12:47–13:53). Schließlich beenden die von einer Frauenstimme gesprochenen Worte »c'est sa nature« und ein lautes Ausatmen die Komposition.

### Sprache im akusmatischen und ökologischen Diskurs

Wenn Sprache außermusikalische Inhalte in die Komposition einführt, was bedeutet das für die Verwendung von Sprache im ökologischen Diskurs? Bis zum 19. Jahrhundert reflektierte der musiktheoretische und ästhetische Diskurs vor allem ihren semantischen Gehalt, doch schon mit der seit dem 18. Jahrhundert umstrittenen These, dass zwar die italienische Sprache, nicht aber die französische und schon gar nicht die deutsche singbar seien, wendete er sich den klanglichen und rhythmischen Eigenschaften der Sprache zu. Die Musik des 20. Jahrhunderts entdeckte die Sprache dann endgültig als phonetisches Klangmaterial. Beide Aspekte finden sich auch in Werken der elektroakustischen Musik. Emerson ordnet die »phonetische Sprache« dem »aural discourse« zu, die »semantische« hingegen dem »mimetic discourse«.<sup>16</sup>

Ferrari verwendet in *Presque rien avec filles* drei Sprachen: Deutsch, Italienisch und Französisch. Tibor Kneif bemerkt zu einem ähnlichen Einsatz von Sprache in Ferraris früherem Werk *Hétérozygote* (1963/64), wo noch das Englische als vierte Sprache hinzutritt, dass der Komponist durch die Verwendung so bekannter Sprachen das »entsemantisierte« Hören der Sprache und ihre Überführung in reine Musik erschwere. Ferrari kreise den Hörer gleichsam ein und zwingt ihn dazu, sich kraft eigener Anstrengung vom »Inhaltshören« frei zu machen.<sup>17</sup> Das Argument ließe sich umkehren: da vermutlich viele Hörer nicht alle drei Sprachen verstehen, nötigt sie deren Simultaneität, die ihnen weniger geläufigen oder unbekannteren Sprachen erst einmal rein klanglich wahrzunehmen. In *Presque rien avec filles* sind lediglich Textfragmente zu verstehen, auf deutsch erscheint »Alles Licht aufsaugen mit den Augen« (7:48–7:50, 8:47–8:50), »mit den Augen becircen« (9:01–9:02), »der Blick, der sich entblößt« (8:08–8:11), »der erste Blick der Liebenden« (8:25–8:26), in den beiden anderen Texten unter anderem die Worte »regard« (9:13–9:20) und »guardo« (8:52–8:53). Obwohl das semantische Umfeld aller Texte undeutlich bleibt, scheinen die sämtlich auf das Wortfeld »Sehen« bezogenen Worte und Satzfragmente einen Kommentar zu einer Komposition zu liefern, die Bilder durch

<sup>16</sup> Emerson 1986, 26.

<sup>17</sup> Kneif 1974, 30.

die ökologische Herkunft ihrer Klänge in der Vorstellung des Hörers entstehen lässt. Diese Form von Selbstreferentialität nimmt Ferrari bereits mit dem ersten erkennbaren Wort im Stück, das von einer Männerstimme gesprochene »vent«, voraus (3:42). Im Verlauf des Stückes verwendet Ferrari Sprache immer stärker als reines Klangmaterial. Er zitiert nur noch Klangfetzen und zerstört damit die semantischen Bezüge. Ferraris Sprachbehandlung umgibt die Aura von Verlust. (vgl. insbesondere 10:37–11:24).

## Klangraum und Klangbewegung

Räumlichkeit ist einer der wichtigsten »Parameter« der elektroakustischen Musik. Seine Bedeutung wird schon bei der elektroakustischen Übertragung von Orchestermusik deutlich, wenn man plötzlich die ersten Violinen im linken Lautsprecher hört und feststellen muss, dass die Kanäle der Stereoanlage vertauscht sind. Die Bedeutung der Räumlichkeit für den ökologischen Diskurs ist offensichtlich: Den vorbeilaufenden Hund erkennt man an der »körperlichen Bewegung«, die dem Klang eingeschrieben ist.

Im akusmatischen Diskurs kommen mehrere Strategien zum Einsatz. Erstens macht eine räumliche Verteilung das Klangbild transparenter und unterstreicht andere musikalische Prozesse: eine Trommel auf dem rechten Stereokanal begleitet das anfängliche Flügelschlagen. Ein Echo auf dem linken Kanal erklingt immer stärker versetzt, bis es schließlich nicht mehr als Echo, sondern als eigenständiger Klang wahrgenommen wird (ca. 0:40–1:00). Zweitens kann die räumliche Verteilung eine Ähnlichkeit zwischen Klängen stiften: wenn im eingehenden Loop des Flügelschlagens die Klangbewegung immer von rechts nach links verläuft, entsteht im Klangbild die Tendenz, dass tiefe Klänge rechts und hohe Klänge links erscheinen (0:00–1:05). Der Wechsel von rechts nach links bestimmt auch die Klangbewegung des laufenden Hundes (4:43–4:47). Dagegen bewegen sich die Trommelwirbel, die die Sprachfragmente unterbrechen, immer von links nach rechts.

Die zweite Klangfläche gibt ein Beispiel dafür, wie räumliche Bewegung selbst zum musikalischen Prozess werden kann. Der erste Rhythmus wird durch metallische Schläge auf zwei verschiedenen Tonhöhen gebildet: der tiefere liegt rechts, der andere mittig. Ein Schaben, das sich zunächst von der Mitte aus im Stereopanorama ausbreitet und schließlich links konzentriert, bildet dazu einen Kontrapunkt. Später bewegt sich der Klang noch einmal in die Mitte zurück, dann wieder nach links, um schließlich abermals das ganze Stereopanorama auszufüllen (2:06–3:43).

## Großform

Folgende drei formale Stationen wurden bislang ausgemacht: aus der die Komposition eröffnenden Klangtextur treten perkussive Klänge heraus und verschwinden wieder, eine Schlagzeugklangfläche breitet sich im Raum aus, Sprache wird auf ihren phonetischen Klangcharakter reduziert. Mittels dieser Strukturelemente lassen sich insgesamt neun Abschnitte festmachen. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht und führt die jeweils wichtigsten Klänge auf; die eingetragenen Zeiten zeigen Beginn und Ende der Formtei-



le an, häufig kommt es zu Überlappungen der Abschnitte. Wesentliches Kriterium für die Abgrenzung der Formteile untereinander ist der Wandel der musikalischen Textur. Eine Unterscheidung in Einzelklänge oder Texturen ist in vielen Fällen nicht problemlos möglich. Unter Texturen verstehe ich Klänge, die einerseits ein Kontinuum bilden, andererseits den gesamten (oder wenigstens nahezu gesamten) Formteil ausfüllen. Demgegenüber sind Einzelklänge Klänge, die nur punktuell auftreten. Wenn in der Spalte für Einzelklänge keine Zeiten angegeben sind, meint das, dass sie sich im ganzen Formteil finden. Die Auflistung der Klänge erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Teil	Zeit	Einzelklänge	Texturen
I	0:00–1:05		Flügelschlagen Große Trommel
II	1:02–2:10	Motorengeräusch (1:03–1:20) Donner (1:19–2:10) Stimmen (1:39–1:41, 2:02–2:04)	Vogelgezwitscher Große Trommel (bis 3:23)
III	2:06–3:43	Hundebellen (2:31–2:43, 3:16–3:24)	bearbeitete Beckenklänge
IV	3:39–5:14	Schritte (3:57–3:59, 4:25–5:13) Donner und Regen (4:08–4:21) laufender Hund (4:43–4:47)	Wind Vogelgezwitscher (ab 4:05)
V	5:15–7:23	Gurren (5:48–6:12, 6:29–6:53) Schlagzeug (Trommelwirbel) Schüsse	Vogelgezwitscher
VI	7:19–9:57	Frauenstimmen (ab 7:48) Motorengeräusch (7:48–7:59) Gurren (8:48–9:42) Vogelschreie (7:47, 8:12, 8:37, 9:02, 9:27, 9:51) Trommeln (ab 8:48) Schüsse (ab 8:48) Becken (ab 9:15)	Grillenzirpen
VII	9:50–12:09	Knarren (9:50) Frauenstimmen (ab 10:11) Trommeln (ab 10:10) Becken (ab 10:11)	Stoffgeräusche
VIII	11:46–12:50		›Hupenklänge‹ Trommeln Becken Stoffgeräusche
IX	12:47–13:53	Atemgeräusche Stimmen (13:38–13:39, 13:44–13:47)	Vogelgezwitscher Stoffgeräusche

Tabelle 1: Luc Ferrari, *Presque rien avec filles*, Formübersicht

Die Tabelle zeigt, dass die Klänge nicht nur die einzelnen Formteile voneinander abgrenzen, sondern dass sie auch die Beziehungen der Formteile untereinander bestimmen. Die Teile I und III umrahmen mit ihren traditionellen ›musique concrète‹-Texturen die Naturaufnahmen in Teil II. Teil I endet mit dem Ausblenden der Flügelschlag-Textur, bis nur noch der Klang einer großen Trommel übrig bleibt. Wenn dieser Klang in Teil II gleichsam eine ›timbral mimesis‹ vollzieht und in einen Dialog mit den Gewitterklängen tritt, wird das Verhältnis von akusmatischem und ökologischem Diskurs thematisiert. Der Klang der großen Trommel stiftet zudem eine Verbindung zu Teil III. Darüberhinaus exponiert Teil II Klänge, die in späteren Formteilen wieder aufgenommen werden: in Teil IV die Gewitterklänge und das Vogelgezwitscher, in Teil V das Vogelgezwitscher und in Teil VI das Motorengeräusch. Die Frauenstimmen verbinden die beiden längsten Teile VI und VII, die zusammen etwa ein Drittel der Komposition ausmachen, allerdings erklingen in Teil VII statt der Grillen- Textilgeräusche. In Analogie zum Übergang von Naturklängen zu Kultur-Klängen lässt sich die Reduktion der Sprache auf ihre phonetische Materialebene als Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs verstehen. Er kulminiert in der Schlagzeugpassage von Teil VIII, der aufgrund der Textur wiederum auf die ebenfalls vorwiegend akusmatischen Teile I und III verweist, gleichzeitig aber die Textilgeräusche bis in Teil IX weiterführt. Der kurze Teil IX, der noch einmal die Naturgeräusche aufnimmt, bekommt so die Funktion einer Coda. Außerdem steht Teil IX in Beziehung zu Teil IV: nicht durch einen gemeinsamen Klang, sondern dadurch, dass nur diese beiden Teile auf Schlagzeugklänge verzichten.

Die Teile IV und V unterscheiden sich kaum in ihrem Klangmaterial. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass in Teil IV kein Schlagzeug erklingt. Nach dem Trommelwirbel zu Beginn von Teil V (5:14 f.) treten auch andere stärker rhythmisierte Klänge hervor, vor allem das Gurren eines Vogels, das mit den Schlagzeugklängen im Sine der syntactic mimesis in einen Dialog tritt. Ein solcher Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs (unter Hinzutreten des Schlagzeugs) kennzeichnet auch die Abfolge der Teile VI und VII, dort bezogen auf die allmähliche Fragmentierung von Sprache. Die Parallele zwischen den Teilen ist allerdings nicht vollkommen: beim Übergang von IV zu V erfolgt der Einsatz der Schlagzeugklänge erst im Verlauf des zweiten Teils, dagegen im Übergang von VI zu VII schon im ersten der Teile.

## Übergänge zwischen den Formteilen und Entwicklungen über mehrere Formteile

Ferrari gestaltet die Übergänge zwischen Formteilen mittels zweier Strategien. Entweder er blendet von einem Teil auf den nächsten über, schafft damit weiche Übergänge, oder er markiert Übergänge durch auffällige Klänge. Die ersten drei Teile sind in ihrem Klangmaterial so unterschiedlich, dass eine Überblendung genügt, um sie deutlich voneinander zu trennen. Dagegen verwenden die Teile IV und V beide das Vogelgezwitscher als Hintergrundklang; der Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs beginnt nicht direkt am Anfang, sondern erst im Verlauf von Teil V. Daher markiert Ferrari diesen Übergang zunächst durch ein deutliches Zurücknehmen der Lautstärke, dem ein Trom-

melwirbel folgt (5:12–5:16). Auch der Übergang von Teil V zu VI ist durch die Ähnlichkeit von Vogelgezitschern und Grillenzirpen zunächst eher dezent (7:19–7:23), andererseits betonen das erstmalige Erscheinen der Frauenstimme im Vordergrund (7:19) und das Schlagzeugbreak (7:24–7:27) diesen Übergang. Ähnlich markiert auch im Übergang von Teil VI zu VII, wenn das Grillenzirpen in das Stoffgeräusch überblendet (9:50–10:01), ein Trommelwirbel den Beginn des neuen Abschnitts (10:10).

Eine ähnliches Einschnittssignal ist möglicherweise auch der Vogelschrei in Teil VI. Dafür spricht zumindest, dass der erste Schrei unmittelbar vor Einsatz der drei auf das Stereopanorama verteilten Frauenstimmen erklingt (7:47). Der dritte Schrei (8:37) fällt in die erste Passage, in der sich Sprachfragmente wiederholt im Raum bewegen (8:36–8:46). So scheint es nahe zu liegen, diesen Schrei auch an den anderen Stellen als Einschnittssignal zu verstehen. Der zweite Schrei trennt die deutschen Textfragmente »der Blick, der sich entblößt« und »der alles hergibt, von sich« (8:08–8:15) voneinander. Der vierte Schrei leitet einen Trommelwirbel ein, nachdem das Schlagzeug längere Zeit im Hintergrund geblieben war (9:02–9:03). Der fünfte Schrei stellt in gewisser Weise eine Synthese des zweiten und des vierten Schreis dar: nach dem Text »der sich entblößt, der alles hergibt von sich« ertönt zunächst ein Trommelwirbel, dann der Schrei (9:17–9:27). Der sechste Schrei markiert schließlich den Einsatz des Stoffgeräusches (9:51).

Daneben gibt es Verläufe, die sich über mehrere Teile erstrecken. Das sei anhand der Schlagzeug- und der Stimmklänge nachvollzogen. Zunächst begleitet eine große Trommel das Flügelschlagen im ersten Teil, anschließend im zweiten Teil die Gewitterklänge. Der dritte Teil besteht ohnehin hauptsächlich aus Schlagzeugklängen. Dabei gehören Teil I und III eher dem akusmatischen Diskurs an, in Teil II ist der Dialog zwischen Donner und großer Trommel (der ›timbral mimesis‹) ebenfalls dem akusmatischen Verfahren zuzuordnen. Folgerichtig schweigen die Schlagzeugklänge in Teil IV, in dem der ökologische Diskurs im Vordergrund steht, wenngleich hier die Donner- und die Schrittgeräusche das Klangbild rhythmisch strukturieren. Teil V verwendet das Gurren eines Vogels deutlich als rhythmisches und somit akusmatisches Element, konsequent erklingt auch wieder das Schlagzeug. Wenn in Teil VI die Frauenstimmen semantisches Material präsentieren, setzt das Schlagzeug zunächst aus, begleitet dann aber die Fragmentierung der Sprachklänge. Während Teil VIII vordergründig eine akusmatische Passage ist, verzichtet Teil IX als ›ökologische Coda‹ wieder auf diese Klänge.

Eine ähnliche Entwicklung nehmen die Stimmen. Bereits in Teil II sind sie im linken Lautsprecher sehr leise im Hintergrund hinter einem Rauschen aus Regen zu hören (1:39–1:41, 2:02–2:04). Der vierte Teil beginnt zwar nicht mit einer Frauen- sondern einer Männerstimme, sie deutet dafür aber bereits auf die Selbstreferentialität der folgenden gesprochenen Texte (3:42). Nachdem der erste Stimmeinsatz links lag und das »vent« in der Mitte, erobert sich die Frauenstimme, die Teil VI einleitet, durch die Bewegung von der Mitte nach halbrechts einen weiteren Teil des Stereobildes (7:19). Mit der Verteilung Links (deutsch), Mitte (französisch) und Rechts (italienisch) nehmen drei Frauenstimmen schließlich das gesamte Stereopanorama in Besitz (ab 7:48).

## Ausblick

Diese Untersuchung hat am Beispiel einer Komposition von Luc Ferrari gezeigt, wie akusmatischer und ökologischer Diskurs musikalischen Zusammenhang stiften können – sowohl innerhalb eines Formteiles als auch zwischen unterschiedlichen Formteilen. Auch der Akzentverschiebung vom ökologischen hin zum akusmatischen Diskurs kommt formbildende Kraft zu.

Der hier vorgestellte Analyseansatz kann nicht nur in der Betrachtung elektroakustischer Musik Verwendung finden, sondern auch in verwandten ›Gattungen‹ wie beispielsweise dem Hörspiel, der Filmmusik. Auch in der traditionellen Analyse könnte er Verwendung finden: so evozieren Trompeten in der Oper des 18. Jahrhunderts häufig einen höfischen, Holzblasinstrumente hingegen einen pastoralen Kontext, und der Zusammenhang zwischen Arco und Pizzicato auf einer Violine ist eher ökologischer als akusmatischer Natur.<sup>18</sup>

## Literatur

- Emmerson, Simon (1986), »The Relation of Language to Materials«, in: *The Language of Electroacoustic Music*, hg. von Simon Emmerson, Houndmills: Macmillan, 17–39.
- Hoffmann, Raul (1997), *Klangvolle Alltagsscherben – Die Hörkunst des Luc Ferrari*, Radio-Feature, BR 1997.
- Kneif, Tibor (1974), »Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik«, in: *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 20–33.
- Kruse, Lenelis/Carl-Friedrich Graumann/Ernst-Dieter Lantermann (Hg.) (1990), in: *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München: Psychologische Verlagsunion.
- Pauli, Hansjörg (1971), *Für wen komponieren Sie eigentlich? Hans Werner Henze, Luc Ferrari, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Dieter Schnebel, Jaques Wildenberger*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Priberg, Fred K. (1960), *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin u. a.: Ullstein.
- Schaeffer, Pierre (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Editions du Seuil.
- (1966), *Traité des objets musicaux. Essai interdiscipline*, Paris: Editions du Seuil.
- (1974), *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Stuttgart: Klett.
- Windsor, W. Luke (1994), »Using Auditory Information for Events in Electroacoustic Music«, *Contemporary Music Review* 10, 85–93.

18 Ich danke Robin Minard für die Anregung zu diesem Text.