

Rudolf Frisius - François Bayle
La voix acousmatique

in « Stimme »
Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung
Darmstadt
Band 43 pp 293-352 - Schott, 2003.

Vortrag von François Bayle (Sonntag 24.03.2002)
Interviewpartner: Prof. Dr. Rudolf Frisius
Bersetzung und Textredaktion: François Foerstel

Bayle: Zunächst möchte ich für Ihre Einladung nach Darmstadt danken. Erlauben Sie mir eine kurze Einleitung. Meine Ausführungen werden sich auf zwei Ebenen bewegen. Das Hautthema meines Vortrags ist die Stimme, die ja auch das Thema dieser Tagung ist. Ich möchte aber gleich zugestehen, dass die Stimme nicht das ist, was mich in der Musik am meisten interessiert. Ich habe mich dennoch bemüht, dieser Vorgabe von Herrn Frisius zu folgen. Die Frucht dieser Arbeit wird sein, dass ich gleichzeitig über die Stimme und die "*musique acousmatique*", also über die Problematik der auditiven Wahrnehmung sprechen werde. So wie heute Flugzeuge in der Luft fliegen, ohne von der Erde getragen werden zu müssen, ist auch der Klang heute autonom geworden. Wir wissen heute, dass Flugzeuge fliegen können auch wenn sie schwerer sind als die Luft. Zur Zeit von Jules Verne lautete die Fragestellung: Wie leicht muss die Materie sein um fliegen zu können? Es gab eine Gruppe, die antwortete, dass sie logischerweise leichter sein müsse als die Luft. Das führte zu verschiedenen Ballonsystemen. Aber die Erfahrung hat bewiesen, dass man im Gegensatz zu dieser Annahme auch mit schwereren Gegenständen fliegen kann. Das ist eine Überraschung. Wie ist das möglich? Indem man den Faktor Geschwindigkeit einführt. Die Luft, die weich ist, wird ab einer gewissen Geschwindigkeit hart, solide, fest. Dann reicht es aus, einen Körper wie eine Messerschneide zu formen. Dieser kann dann die fest gewordene Luft praktisch durchschneiden und sich auf jeder Höhe fliegend bewegen. So erklärt sich also dieses Geheimnis.

Gleichzeitig zu dieser modernen Lösung wird der Klang, der eigentlich immer eine Ursache braucht, damit man ihn hören kann, autonom. Für die Herstellung von Klängen benutzt man normalerweise Instrumente, aber ein Musikinstrument ist mehr als nur eine reine Klangquelle. Wenn ich mit den Fingern auf diesem CD-Player trommle oder mit dieser Cassettenhülle spiele, ist das noch keine Musik. Diese Hülle ist doch kein Instrument. Ein Instrument ist etwas Besseres als diese Cassettenhülle. Das Instrument ist etwas, das ausgewählte und in Stufen organisierte Geräusche hervorbringt, die schon in einem musikalischen System wie zum Beispiel dem System der oktavversetzten Klänge eingeordnet sind. Die Instrumente beruhen also immer auf einem System, einem Produktionssystem, aber auch einem Wahrnehmungssystem. Diese beiden Systeme, erlauben die Hin- und Herübersetzung der Musik. Aber das war die Situation der Musik, bevor die Flugzeuge lernten zu fliegen. Jetzt, wo die Flugzeuge fliegen, ist im Zuge des gleichen Modernisierungsprozess und aufgrund des gleichen technischen Fortschritts auch der Klang nicht mehr an die instrumentale Hervorbringung gebunden. Der autonom gewordene Klang kann durch Klangprojektion produziert werden und so direkt mit der Hörwahrnehmung in Kontakt treten. Wie ist das möglich geworden? Wie bei den Flugzeugen durch das Phänomen der Schnelligkeit. Die Schnelligkeit der Elektronen erlaubt es, eine Magnetspur herzustellen, auf der man die sehr langsamen Vibrationen der Hörschwingungen festhalten kann. Diese elektrische Spur erfüllt die Funktion

von Papier, auf dem man Klangspuren festhalten kann, genauso wie man dank der Schnelligkeit ein Flugzeug in der Luft halten kann.

Mit diesen modernen Problemlösungen haben wir zweierlei gewonnen. Erstens haben wir unsere Raumwahrnehmung erweitert. Man kann schneller von einem Punkt zu einem anderen kommen und kann die Erde jetzt in einem anderen Maßstab wahrnehmen. Außerdem kann man nun Klänge hören, die keine physische Existenz haben, autonome Klänge, und so eine erweiterte Wahrnehmung der Welt des Klanglichen erleben. Man kann die Klänge und gleichzeitig unsere Wahrnehmung der Klänge beobachten. Das nun ist genau die Position der "*Musique acousmatique*", das Hören abzuhören, zu hören wie man hört, und zu verstehen, welches die neuen Formen der Hörwahrnehmung sind, die über das oktavierende System der traditionellen Instrumentalmusik hinausgehen. Das war die Einleitung, die ich machen wollte, um die Wahrnehmung der folgenden Klangbeispiele vorzubereiten. Es geht nicht um eine instrumentale Wahrnehmung der Stimme, es geht auch keinesfalls darum, beim Hören ein Instrument namens Stimme wieder zu erkennen, sondern darum wahrzunehmen, wie auf dem mentalen Bildschirm unserer Hörwahrnehmung Formen erscheinen und entstehen und in welcher Weise dort die Form, die sich Stimme nennt, aus physiologischen, biologischen, psychologischen, psychoanalytischen und organischen Gründen eine prägnantere Position einnimmt als andere Formen. Ich plädiere dafür, dass man bei der Klangwahrnehmung von Klangbildern spricht. Im Französischen hängt das Wort "*image*" mit "*imagination*", Phantasie, zusammen und ist somit keinesfalls nur visuell geprägt.

Heben wir also nochmals den grundlegenden Punkt der Autonomie der Klänge hervor: Klänge ohne Körper, ohne vorangehende Ursachen, Klänge, deren Ursache nicht flussaufwärts sondern gleichsam flussabwärts in ihrem Kontext gesucht werden muss, so wie ein Wort sich nur durch seine Stellung im Satzgefüge erklärt und wir nur aufgrund des syntaktischen Kontextes bestimmen können, ob es sich um ein Prädikat oder ein Subjekt handelt. Der Satz seinerseits hat eine Bedeutung, weil die Wörter bestimmte Positionen im Satz einnehmen und nicht weil die Einzelwörter Ursachen haben, die ihnen voran gehen. Deswegen kann ich wahrscheinliche Sätze formulieren, oder auch unwahrscheinliche, die grammatisch korrekt sind. Es gibt ein bekanntes Sprachspiel: der Satz, "die Taube fliegt", ist semantisch und grammatisch korrekt. Ich kann aber auch sagen "Stift fliegt", oder "Tisch fliegt". Ausgehend von einem grammatisch korrekten Modell kann ich mich von der erlebbaren Wirklichkeit entfernen. So habe ich den Satz und seine Verständlichkeit autonom werden lassen und damit gleichzeitig der Poesie und der Phantasie die Tür geöffnet. Die "*musique acousmatique*" ist die Poesie der Musik, die Instrumentalmusik die Prosa.

Hörbeispiel 1: "L'Oiseau-chanteur" (1962)

- **la voix-icône (signal)**
- **cascade itérative : perturbation (Iterative Cascade : Verwirrung)**

Frisius:

Diese Musik ist gemacht, um Vogelbilder zu begleiten, die ihrerseits unreal sind. Es handelt sich um Porträts eines Vogels, den es nicht gibt. Zu diesen Bildern, die noch animiert sind, ist diese Musik eigentlich als Filmmusik entstanden. Der Vogel, den es nicht gibt, wird begleitet von Klängen, die es nicht gibt. Gleichzeitig sind es aber reale Klänge. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Realitäten, zwischen Bild und Klang. Das Bild ist jetzt für uns nur gegenwärtig in Bezug auf den Titel.

Bayle:

Ich wollte das Hören verwirren, indem ich drei Klangebenen benutzte. Da gibt es zunächst Instrumentalklänge. Auch wenn die Instrumente nicht da sind, erahnt man sie ohne Schwierigkeiten. Weiterhin gibt es diese mit elektronischen Klängen vermischt Vogelgesänge und schließlich, was jedem Hörer sofort auffällt, das menschliche Lachen. Wenn man sich dieses Lachen weg denkt, hört man ein banales Stück zeitgenössischer Musik. Was die Eigenheit dieses Stückes ausmacht, ist die Präsenz dieser Stimme, die als menschliche Stimme sofort erkennbar ist, aber in einem Kontext steht, in dem ganz verschiedene Klangereignisse zusammengeführt werden. Gerade diese Konstellation definiert als Collagenform das surrealistische Ereignis: Einzelmomente, die nichts miteinander zu tun haben, werden zusammengesetzt.

Frisius: Bestimmt diese Problematik nicht auch das folgende Stück, "Tremblement de terre très doux"?

Bayle": Was ich in diesem und den beiden folgenden Beispielen zeigen wollte ist, dass die Stimme hier einerseits ganz klar erkennbar ist und andererseits etwas ganz Irreelles hat. Sie funktioniert wie ein sehr starkes Signal. In meinem Vortrag möchte ich Ihnen drei Etappen präsentieren. Etappe eins behandelt diese Signalhaftigkeit der Stimme, die den Hörer bei den Ohren packt und wie bei einer Photographie den Charakter eines klareren Verweises oder eines Ikons hat: sozusagen die realistische Stimme. Was nicht realistisch ist, ist die Autonomie des Zusammenhangs, in den die Stimme gesetzt ist. Nochmals zurück zur Flugzeugmetapher: Man kann diese Autonomie im Hören vergleichen mit dem Zustand des Fliegens, der Bewegung ohne Stütze auf der Erde. Wir haben soeben die Stimme als verwirrendes Element gehört. Hier nun ein zweites Beispiel, in dem die Stimme anders funktioniert.

Hörbeispiel 2: "Tremblement de terre très doux" (1978), aus: "Erosphère" (1980)

- **la voix-icône (signal)**
- **arsis mécanique / thésis organique : expérience d'étrangeté**
- **(Mechanischer Auftakt / organischer Abtakt : Erfahrung der Fremdheit)**

Frisius: Ich möchte nach dem Surrealismus fragen. Es ist anders als in einem Bild, weil jetzt die Zeitgestaltungsmöglichkeiten eine große Rolle spielen. Am Anfang ist dieser Schnitt, der ganz deutlich macht, es kommt jetzt etwas anderes. Es ist nicht nur ein Schnitt, sondern man hört, dass es ein Schnitt ist, also auch das, was in der Malerei so nicht unbedingt sein muss. Etwas anderes, was aber gleichwertig ist, ist die Mischung: Verschiedenes läuft gleichzeitig ab und wird technisch gemischt. Und dann gibt es auch noch Schichten, die einfach an manchen Stellen Pausen haben, also ohne Schnitt verschwinden und wiederkommen. Das wäre also ein mehrdimensionaler Surrealismus.

Bayle: Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Stück "sehr zartes Erdbeben", das ich als Hommage an Max Ernst komponiert habe. Max Ernst hat ein Gemälde gemalt, das einen sehr ähnlichen Titel trägt. Ich habe mir erlaubt, den Titel im Französischen zu verbessern. Was sich hier abspielt, nenne ich die dritte Eigenschaft der Musique acousmatique, nämlich die Erfahrung der Befremdlichkeit, der Befremdung. Die Musique acousmatique hat drei wesentlich Eigenschaften. Die erste ist die grundsätzlichsste und einfachste, nämlich die Verbindung verschiedener Orte. Da die Klänge von Zeit und Raum abgezogen wurden, kann man alle Zeiten und Räume verbinden. In unserem Bewußtsein konstruiert das Gehirn beim Hören einen Hyper-Raum und eine Hyper-Zeit, einen Ort, der alle Orte und eine Zeit, die

alle Zeiten umfasst. Und eben das verbindet die Musique acousmatique mit der Poesie. (30:55)

Die zweite Eigenschaft dieser Musik ist, dass sie, da sie aus fixierten Klängen gemacht ist, immer wieder abgehört werden kann. In unserem Beispiel gab es eine Bandschleife, die immer wiederkehrte. Wie ich schon vorhin sagte, ist die Musique acousmatique das bewusste Hören des Hörens. Wenn man einen solchen Klangmoment als Bandschleife immer wieder kehren lässt, nimmt man die Weise, wie man das gleiche hört, wahr und bemerkt, dass man das gleiche verschieden hört. Es gibt das gleiche, aber bei jeder Wiederkehr ist es anders. Das Hören ist wie ein Treppensteigen. Jede Stufe sieht wie die vorhergehende aus, aber jedes Mal ist man eine Stufe weiter oben und somit nicht mehr am gleichen Ort.

Und die dritte Eigenschaft ist die, die ich gerade zuerst genannt habe, diese Erfahrung der Fremdheit. Diese Eigenschaft trifft man nicht nur in der Musique acousmatique an. Sie ist so alt wie die Welt: es ist die Welt der Märchen, des Wunderbaren und der spielerischen Fähigkeit unseres Gehirns, mit kausalen Permutationen zu spielen und z.B. die Erzählung vom fliegenden Teppich hervorzubringen. Ein Held sucht einen magischen Gegenstand und fliegt zu diesem Zweck auf einem Teppich durch die Gegend. Das ist natürlich unmöglich, aber es ist so leicht möglich, es sich vorzustellen, dass diese reelle Unmöglichkeit einen paradoxerweise enttäuscht. Man denkt insgeheim, dass die Welt doch Unrecht hat und dass es irgendwo in Wirklichkeit doch möglich ist, auf einem Teppich zu fliegen, nämlich in der Welt der Märchen, die die Welt unserer geheimen Schätze ist.

Hörbeispiel 3: "Le sommeil d'Euclide", (der Traum des Euklid) aus : "Son Vitesse-Lumière IV" (1983)

- **la voix-icône (signal)**
- **déploiements / accents : saillance et prégnance**
- **(Entfaltungen / Akzente : Hervorstechendes und Prägnantes)**

Frisius: Wir haben jetzt einen neuen Aspekt erlebt: etwas verwandelt sich. Es ist nicht nur eine surrealistische Konstellation wie auf einem Bild, sondern die Situation verwandelt sich gemäss den Stichworten, die Sie in Ihrer Programmnotiz notiert haben: Entfaltungen, Akzente, Abweichungen und Prägnanz.

Bayle: In dem vorangehenden Beispiel gab es das surrealistische Verfahren der Collage, das eine Erfahrung der Befremdung hervorruft. Auf einen mechanischen Auftakt folgte eine stimmliche Fortsetzung. Das kann man damit vergleichen, dass man in einer modernen Skulptur eine Hand auf eine Maschine setzen würde. In diesem Beispiel nun ist die Stimme zwar immer noch erkennbar wie ein Ikon, aber das Vorgehen ist hier jetzt, die Energien auseinander zu ziehen, zu entfalten, mechanische und organische Energien zu vermischen, was eher zu einer Fusion und einer Metamorphose führt. Das verändert die Wahrnehmung der Stimme. Es ist als ob ich meine Hand über eine glatte Oberfläche führe und sie an gewissen Stellen an Klebspuren hängen bleibt. Das gleiche passiert beim Hören, das die akustische Oberfläche gleichsam abtastet und dann bei den Stimmmomenten plötzlich festgehalten wird.

Frisius: Es gibt verschiedene Zeiten des Hörens. Man hört das eine in einem anderen Moment, als die anderen Schichten, die gleichzeitig ablaufen.

Bayle“: Ich glaube grundsätzlich, dass wir in unserem Gehirn viel mehr Platz haben für die Verarbeitung vokaler als nicht-vokaler Reize haben. Wir sind kommunizierende Lebewesen und sind deswegen in anderen Bereichen weniger Experten. Bei den Künstlern sieht das oft anders aus. Sie haben Kommunikationsprobleme und unterhalten gleichzeitig eine intensivere “Kommunikation” mit der nicht organischen Welt.

Frisius: Die Musik ist eben ihr Kommunikationsmittel.

Bayle: Ja, aber in ihrem Schaffen erzählen sie die Geschichte ihrer Kommunikationsprobleme.

Frisius: Kann es überhaupt eine Kommunikation ohne Mängel geben“?

Bayle: Nein. Kommunikation ist grundsätzlich ein Sprechen über einen bestimmten Mangel.

Jetzt folgt ein zweites Kapitel mit drei Hörbeispielen. Hier wird man die Stimme als Indiz bzw. als Anzeichen nur noch teilweise oder kaum mehr wieder erkennen. Die Stimme ist eine gelöcherte Landschaft geworden. In einem dieser Löcher gibt es eine Stimme also jemanden.

Ich führe ihnen zunächst eine Bandaufnahme eines lettristischen Gedichts vor, das ich geschrieben und gesprochen und dann mittels eines digitalen Filters, der wie eine Harfe funktioniert, zu elektronischer Musik transformiert habe. Die Frequenzbereiche dieses Filters liegen so dicht wie die Saiten einer Harfe. In sie greifen der Hand des Harfenspielers entsprechend die Stimmklänge.

Hörbeispiel 4“: “Eros” (1980) aus Erosphère

- **la voix–indice : (texture)**
- **le plaisir en alerte (Das Vergnügen in Alarmbereitschaft)**

Frisius: Das ist kaum mehr als Stimme zu erkennen, aber es bleibt etwas Lebendiges.

Bayle: Die Frage ist in der Tat, was hier von der Stimme übrig bleibt. Es gibt einen Rest, eine harmonische Struktur, die trotzdem beunruhigend ist, weil man etwas hört, was man nicht recht definieren kann. Ich glaube, dass die Dosierung gerade richtig ist. Es entsteht eine Hördynamik, als ob man versuchen würde, etwas durch eine geschlossene Tür zu hören und zu verstehen. Man hört eine Stimme und diese menschliche Präsenz gibt diesem unmenschlichen elektrischen Prozess seine ganz spezifisch lebendige Farbe. Ich habe diesem Stück den Titel “Eros” gegeben und nenne dieses Phänomen das erotische Hören. Für mich gibt es eine Erotik des Hörens, so wie es eine Erotik der Kleidung gibt. Diese Erotik lässt Formen erahnen, zeigt sie aber nicht. Das ist immer ein entscheidender Ansatz für die Malerei gewesen, um den abstrakten Blick auf ein Gemälde zu rechtfertigen. Es geht um die so wirkungsvolle Methode, einen angezogenen nackten Körper zu malen, der genauso nackt oder angezogen ist, wie ein gemalter Nackter, nämlich sehr weit entfernt, eigentlich unerreichbar.

Für das nächste Beispiel“ brauchen wir die gleiche Wachsamkeit wie vorhin, aber es wird noch komplizierter. Wir werden uns fragen, ob noch eine Stimme im Spiel ist, oder ob es sich nur noch um Atmung bzw. eine körperliche Geste handelt.

Hörbeispiel 5: L’infini du bruit (1980)“

- **la voix–indice : (texture)**

- **l'alerte en déchiffrement (friction ou respiration ?)**
- **(Aufregung bei Identifizierung : Reibe- oder Atemlaute ?)**
-

Frisius: Das vorige Stück war die ursprüngliche Fassung von "Erosphères", in dem computerverwandelte Sprache vorkam. Das Stück ist später umgewandelt worden zu einem kürzeren Stück, das wir heute Abend hören werden. Es besteht aus einem kurzen Anfangssignal und einem riesigen Prozess, der die Grenze des stimmlich Möglichen überschreitet: die Stimme hat keinen unendlichen Atem. Es erklingt etwas, was sich jenseits von Stimme und Sprache bewegt.

Bayle: Es geht um die Idee der Präsenz und die Präsenz ist ein grundlegendes Problem der Musique acousmatique, die doch eigentlich auf der Absenz, der Autonomie der Klangeinheiten und der Abwesenheit der Kausalität beruht. Aber es ist die Pflicht des Komponisten, diese Klangeinheiten sehr präsent zu gestalten. Diese Fähigkeit zur Nähe ist sehr schwer zu erklären. Ein unbedeutender Gegenstand kann plötzlich ganz wichtig werden und etwas, was sehr laut und aufgeregt daher kommt, kann dagegen ganz wenig Beachtung finden. Mein Bestreben ist es, diese Pole in der Musique acousmatique in ein Gleichgewicht zu bringen. Als Hörer befindet man sich gleichsam gegenüber einer Landschaft, einer morphogenetischen Landschaft der Wahrnehmung und in wie in allen Landschaften gibt es Hervorspringendes, Berge, einen Baum, etwas das hervorragt. Wir wissen, dass wir bei Bewegungen aufpassen müssen, nicht an irgendeiner Ecke anzustoßen. Wenn ich mich bewege, nimmt das Auge diese Ecken automatisch wahr und definiert den Platz zwischen diesen Vorsprüngen als Freiraum. So wird der ganze Raum durch diese Vorsprünge strukturiert. Aber es gibt noch eine andere Strukturierungsebene, diejenige der Prägnanz. Hier geht es um Kraftfelder, um Farbflecken, um etwas, das unsere Aufmerksamkeit erregt, z.B. eine körperliche Anwesenheit oder einen Wärmeherd. In dem folgenden Hörbeispiel gibt es Klangspuren, nämlich flötenartige Klänge und Blasgeräusche, die man leicht als instrumentale Klänge identifizieren kann. Aber plötzlich gibt es auch die Spur eines Gesangs und dieser prägnante Moment ergreift unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hörbeispiel 6: "Ombres blanches" aus "Théâtre d'ombres", "Weiße Schatten" aus "Schattentheater" (1988)

- **la voix-indice : (texture)**
- **signifiante (traces de flûte / trace de chant)**
- **(Spuren von Flötenklängen / Spuren von Gesang)**

Frisius: Diese Aufmerksamkeitsträger können instrumental und vokal sein. Diese Haufen von Instrumenten, das klingt fast wie instrumentale Sprache. Es kommt zu einer Wechselbeziehung zwischen vokalen und instrumentalen Elementen: Sprache wird zu Musik und Musik zu Sprache.

Bayle: Man kann das so sagen, aber ich höre das etwas anders. Es sind verschiedenen Schichten, manche sind nur interessant, während die vokalen Schichten eine besondere Anziehungskraft ausüben. Und diese Anziehungskraft koordiniert das ganze. Es gibt viele verstreute Einzelereignisse. Normalerweise braucht man einen Schlag, um solche verstreuten Einzelereignisse zu koordinieren, einen Schlag, der sie zentriert und um sich herum anordnet. In diesem Beispiel ist es genau anders herum. Die herumschwirrenden Einzelelemente werden durch etwas ganz Sanftes zusammen gehalten, nämlich durch diese Art von Wiegenlied, die den Hörer anspricht und ihm zu sagen scheint: "höre mir zu!".

Wir kommen zur dritten und letzten Etappe meines Vortrags. Nach den beiden Stadien der Stimme als Ikon und als Anzeichen, wird sie nun zu einem Element des verstehenden Hörens. In dem figuralen Hören geht es darum, hörend eine Figur zu verstehen, und nicht, wie beim figurativen Hören, Klangursachen zu suchen. Als Beispiel habe ich die Klangfigur der zirkulären Zeit gewählt. Das Beispiel ist zweideutig. Man könnte es auch in der ersten Kategorie, der Stimme als Ikone, verwenden, weil es beinahe wie eine realistische Aufnahme klingt. Ich möchte es trotzdem der Kategorie der Stimme als Zeichen zuordnen, weil das Ohr hier zu einem verstehenden Hören angeleitet wird. Das Hören verfolgt in diesem Stück zwei Wege: das eine Ohr versucht die konkreten Geräusche und den expressionistischen Aspekt der stimmlichen Artikulationsvorgänge wahrzunehmen, während gleichzeitig das andere Ohr die virtuose rhythmische Präzision des Ablaufs verfolgt. Das heißt, das verstehende Hören beherrscht letztlich das gesamte Hören.

Hörbeispiel“7: ‘It“ aus: “L’Expérience Acoustique“, (1972)

- **la voix–signe : (figure)**
- **figure de temps circulaire scandé**
- **(Zirkuläre Zeitgestaltung : scandiert)**

***François Bayle : La voix acousmatique
in « Stimme »***

***Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung
Darmstadt***

Band 43 pp 293-352 - Schott, 2003.