

mit der Musikredaktion des WDR zeigt sich, dass Müller die Möglichkeiten und Konsequenzen der Digitalisierung für die Werke aus der »analogen Zeit« dabei voll bewusst waren – und er machte darauf aufmerksam, dass bei Nennung und Aufführung des *Requiem*s zukünftig immer auch auf den Entstehungsort der zugehörigen Tonbandanteile, eben das WDR-Studio, hingewiesen werden sollte, denn »ohne die Zuspelungen hätte es nicht seine großartige Wirkung!«¹²

Volker Müllers Tod wird eine Lücke hinterlassen, er gehörte zu jener Art von ›Originalen‹, die einem (Musik-)Geschichte unmittelbar lebendig werden ließen, weit über den Kölner Radius hinaus. Dass man ihn nun nicht mehr fragen kann, wie denn dieses oder jenes technische Detail, dieser Kniff der Tonbandproduktion funktionierte, wie ein bestimmter Begriff gemeint, eine kompositorische Entscheidung in ihrem Zustandekommen zu verstehen sei, macht schmerzlich bewusst, dass das Wissen um Geräte, Studios, Produktions- und Aufführungstraditionen der frühen elektronischen und elektroakustischen Musik nicht allein durch Oral History weitergegeben werden sollte. Denn dann droht die Gefahr, dass es auf Dauer unweigerlich verloren geht. Für uns Editorinnen und Editoren der BAZ-GA wird es daher in den kommenden Jahren eine der zentralen Aufgaben sein, am Beispiel der elektronischen Werke Zimmermanns geeignete Formen und Formate für die langfristige Dokumentation, Zugänglichkeit und »Aufführbarhaltung« solcher Musik zu finden. An Volker Müller werden wir dabei ganz sicher immer wieder denken.

Im Studio – Zum Verhältnis von Notation, Komposition und Realisation elektronischer Musik

Dörte Schmidt

Durch Publikationen zu elektronischer Musik aus Köln wurde ein Foto bekannt, das Bernd Alois Zimmermann mit Mesias Maiguashca im Elektronischen Studio des WDR bei der Realisation der Zuspelbänder für das *Requiem für einen jungen Dichter* zeigt, wobei letzterer gerade unmittelbar Hand anlegt an ein Tonband (vgl. Abbildung 1). Die im Bild festgehaltene Situation macht zweierlei klar: zum einen, dass die Realisation elektronischer Tonträger ein kollektiver Prozess unter Beteiligung des Komponisten ist, zum zweiten, dass sie nicht nur ein technischer, das heißt auch eine bestimmte und bestimmbare technische Umgebung bespielender, sondern als solches handwerklicher Vorgang ist.¹ Die Realisation von Musik auf Tonbändern erweist sich – jedenfalls für diese Zeit – als geplantes Hantieren mit Geräten und Speichermedien in einem vorher festgelegten Zeitrahmen (Studiozeiten waren damals knapp und heiß umkämpft).² Sie erzeugt eine eigene, den Kom-

12 E-Mail von Volker Müller an die Musikredaktion Hörfunk des WDR, 28.7.2000, Historisches Archiv des WDR, EL 149.

1 Schon seit längerer Zeit wird in der Musikwissenschaft über diese Zusammenhänge diskutiert, vgl. hierzu etwa Elena Ungeheuer: »Kommunikation im elektronischen Studio«, sowie Pascal Decroupet: »Komponieren im analogen Studio – eine historisch-systematische Betrachtung«, beide in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5) S. 163–165 bzw. S. 36–65.

2 Zimmermann selbst weist in seinem Werkkommentar zu *Tratto* sogar eigens auf die zeitliche Dimension



Abbildung 1: Bernd Alois Zimmermann und Mesias Maiguashca im Elektronischen Studio des WDR, ca. 1969, Foto: © Werner Scholz, mit frdl. Genehmigung.

ponisten einbeziehende performative Dimension, die sich von der kompositorischen Planung selbst noch einmal unterscheidet. Diese Differenzierung, so wichtig sie für philologische (analytische wie editorische) Fragen ist, verschwand nicht selten im toten Winkel, eben weil die so entstehenden Bänder, worauf Michel Chion nicht müde wird hinzuweisen, gerade nicht auf die Überlieferung des performativen Aktes zielen, nicht als Spur einer »live performance« gehört, sondern als Werke, gleichsam die Sache selbst verstanden werden sollen.³

Dass die Komponisten, die in dieser Zeit in den Kölner Studios des WDR und der Musikhochschule arbeiteten, gleichwohl über den performativen Zwischenraum zwischen kompositorischer Planung und Ausführungsmaterial nachdachten, kann man beispielhaft an einigen Artikeln in dem 1973 in erster Auflage erschienenen *Lexikon der elektronischen Musik* von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert nachvollziehen.⁴ Eine auffällig große Rolle spielt in zahlrei-

der Realisation hin, indem er die benötigte Studioarbeitszeit bemisst und mitteilt (mit 150 Stunden), ders.: »Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ›Tratto‹«, in: ders.: *Intervall und Zeit*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Rainer Peters, mit Fotografien von Bernd Alois und Sabine Zimmermann, zusammengestellt von Bettina Zimmermann und Peter Mischung, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Hofheim, Mainz 2020, S. 127–134, hier S. 133. Siehe speziell für *Tratto* auch die Texte von Felix Marzillier und Ole Jana in dieser Ausgabe, vor allem S. 17–19.

³ Vgl. Michel Chion: *Die Kunst fixierter Klänge – oder die »Musique concrètement«*, Berlin 2010, vor allem S. 20. Für den hier verhandelten Zusammenhang ist die Unterscheidung zwischen der für Chion als Ausgangspunkt zentralen Position der *musique concrète* und der Gegenposition der Elektronischen Musik aus dem Umfeld des Kölner Studios m. E. nicht entscheidend. Er betrifft die Frage der Ausgangsmaterialien, zu der Zimmermann im Übrigen ohnehin das theoretische Sendungsbewusstsein Herbert Eimerts und Karlheinz Stockhausens nicht teilte.

⁴ Herbert Eimert, der Gründer des Kölner Rundfunkstudios, dessen Leitung er 1963 an Karlheinz Stockhausen weitergegeben hatte, war 1965 als Professor für Komposition an die Kölner Hochschule für Musik berufen worden und leitete dort das Elektronische Studio bis 1971. Hans Ulrich Humpert war nach seinem Studium

chen Einträgen die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Notationsformen und -funktionen, den Schriftspuren also, die Herstellung, Aufführung und Reflexion von Tonbändern begleiten konnten. Schon da findet sich die Unterscheidung von Aufführung und Realisation.⁵ Die in einer sogenannten »Realisationspartitur« zusammenkommenden Aufzeichnungsformen werden von Eimert und Humpert als letztlich retrospektive Dokumentation der Arbeitsschritte beschrieben, die den Herstellungsprozess »in seinem technisch langwierigen Werdegang Schritt für Schritt sozusagen nacherzählt«.⁶ Unter Verweis auf die »verschiedenen Unwägbarkeiten manueller Studiotätigkeit« wird am Ende ebenso problematisiert, ob beziehungsweise unter welchen Bedingungen sie als Vorschriften für »identische Wiederholungen« solcher Herstellungsprozesse taugen, wie für den hörenden oder analytischen Nachvollzug.⁷ Im Eintrag »Partitur« wird darauf Bezug genommen und die Funktion der Aufführungsvorschrift für derartige Aufzeichnungen explizit abgelehnt:

Eine elektronische P[artitur] kann nicht klanglich »realisiert« werden. Was sich in der E[lektronischen] M[usik] Realisations-P[artitur] nennt, ist keine aus der P[artitur] abgeleitete Klanggestalt, sondern eine Darstellung der technisch-akustischen Mittel, die zur Herstellung der P[artitur] notwendig waren. Dagegen ist noch nie versucht worden, eine elektronische P[artitur], sofern sie in exakter Notation aller Details musikalisch eindeutig determiniert ist, ein zweites Mal zu realisieren, so daß man nicht einmal sagen kann, in welchem Maß sie vom vorliegenden Original abweichen würde. Eine solche denkbare Zweitanfertigung widerspricht offenbar dem Sinn und Wesen einer e[lektronischen] P[artitur].⁸

Die Funktionen schriftlicher Aufzeichnungen im Umfeld elektronischer, auf Tonband fixierter Werke waren also offensichtlich, liest man das Eimert/Humpert'sche *Lexikon* als Summe aus den Debatten und Praktiken im Umfeld des Kölner Studios, von besonderem Interesse. Die Diskutanten hatten die performative, handwerkliche »Lücke« zwischen der Planung der Herstellung und dem fixierten Tonträger durchaus im Blick und rechneten mit ihr. Möglicherweise waren die Erfahrung im Studio und solche Diskussionen einer der Faktoren, die den ebenfalls in Köln ansässigen Komponisten Mauricio Kagel dazu brachten, in seinem Vortrag zur Darmstädter Tagung über Notation 1964 das Verhältnis von Klangimagination, Aufzeichnung und »Akustischem Vorgang« als modular und permutierbar zu begreifen. Jedenfalls beginnt der zweite Abschnitt seines aus diesem Vortrag hervorgegangenen Textes, in dem er dem gegenwärtigen Wandel der musikalischen Notation mit einem solchen Permutationsschema nachgeht, mit eben diesem Fall: der »konkreten und elektronischen Musik«, in der die »Akustische Aufzeichnung« der »Akusti-

bei Herbert Eimert und Christoph Caskel (1961 bis 1967) ab 1968 Eimerts Assistent und übernahm 1972 von diesem die Leitung des Studios der Hochschule für Musik, die er bis 2007 innehatte.

5 Manifest wird dies in den Einträgen zu »Realisationspartitur« und zu »Aufführungspartitur«, Herbert Eimert, Hans Ulrich Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973, S. 275 f. und 30 f., s. hierzu auch Marzillier/Jana, die diese Terminologie am Beispiel der Quellen zu *Tratto* reflektieren, in dieser Ausgabe, S. 16 f.

6 Eimert/Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, S. 275.

7 Ebd., S. 276.

8 Eimert/Humpert: Art. »Partitur«, in: ebd., S. 244–246, hier S. 245. Dass die Funktion einer solchen »Zweit-anfertigung« evtl. analytischer bzw. reflektierender Art sein könnte, ist offensichtlich noch nicht im Blick zu dieser Zeit (möglicherweise auch wegen des nötigen Aufwandes). Das ändert sich allerdings in den 1980er Jahren, wie man an der Definition von Wolfgang Thies sehen kann: »Eine Partitur, die alle zur Realisierung eines Stückes notwendigen Arbeitsgänge genau verzeichnet, erlaubt es dem Leser, das Werk erneut zu realisieren – eine besonders intensive Art der Auseinandersetzung mit einer Komposition, die tiefe Einblicke in das musikalische Konzept und seine studioteknische Verwirklichung erlaubt.« Wolfgang Thies: »Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik«, in: *Interface* 14 (1985), S. 185–235, hier S. 194.

schen Vorstellung« voran geht und die Niederschrift »nur a posteriori« erfolgen könne.⁹ Auch er überlegt den Fall einer »Wiederholung der akustischen Aufzeichnung nach einem festgelegten Realisationsplan, unter Verwendung der gleichen Geräte, ähnlicher technischer Verfahren und sonstiger Manipulationen des Klanges«, schränkt aber ebenfalls ein, dass dies selten geschähe und Übereinstimmung zwischen den akustischen Aufzeichnungen wohl kaum zu erreichen sein würde. Mit Abweichungen, so sieht es auch er, ist also gleichsam systembedingt zu rechnen – und wenn man weiterliest und die drei weiteren von Kagel bedachten Fälle verfolgt, in denen es um (jedenfalls teilweise) unbestimmte Partituren (z. B. Graphiken), Improvisation und mündliche Überlieferung geht, wird klar, dass diese weniger als »Fehler«, sondern vielmehr als potentiell produktive Spezifika bestimmter Konstellationen angesehen werden.

Auch Zimmermann dürften diese Debatten präsent gewesen sein und sie schärfen in für Edition wie Analyse aufschlussreicher Weise auch retrospektiv sowohl den Blick auf die im Umfeld der Tonbandkompositionen überlieferten Notate als auch auf seine Äußerungen dazu. Wenn Zimmermann hervorhob, er habe alles genau ausgemessen, muss man das wohl auf die Vorplanung beziehen, unterliegt doch die Realisation – wie auch er wusste und wohl nicht nur in Kauf nahm, sondern einkalkulierte – eben den erwähnten »Unwägbarkeiten manueller Studiotätigkeit«. Und wenn Zimmermann selbst davon sprach, für *Tratto* eine »Notation« zu erstellen, wird er um die Komplexität des Feldes gewusst haben, in das er sich damit begab.¹⁰ Es wird ihm klar gewesen sein, dass diese Notation nicht das Klangbild abbildet.

Stellt man das Hantieren im Studio als Praktik des Komponierens in den Kontext von Zimmermanns Vorstellung vom Komponieren, erschließt sich vielleicht, warum er dennoch die Herstellung einer »Notation« erwog und mit dem Begriff (anders als etwa mit »Partitur«) auch den Handlungsbezug betonte. In einem Radio-Text von 1968 schrieb er, mit absichtsvoll provozierender Wortwahl und durchaus auch die Erfahrungen im Studio einbegreifend (selbst wenn dies nicht explizit wird):

Wenn hier an dieser Stelle vom Handwerk des Komponisten die Rede sein soll, so wird in eigener Sache gesprochen: mit der Vorsicht freilich desjenigen, der sich darüber im Klaren ist, daß wir in einer Zeit leben, die denkbar verschiedene Ansichten sowohl vom Handwerk des Komponisten als auch von diesem selbst hat«. Etwas später im Text bestimmte er »Komponieren, das Zusammensetzen, das Machen also von Musik als rein handwerkliche[n] Prozeß« und fügte insistierend hinzu: »hier sei das Wort »handwerklich« mit aller Bewußtheit gesetzt – [es] bedeutet im strengen Sinne zunächst nichts weiter als Ordnung schaffen im musikalischen Material, einen Rechenschaftsbericht über die kompositorischen Unternehmungen des Werkes vorlegen.¹¹

Zimmermann hat hier ausdrücklich einen Begriff als Vehikel seiner Positionierung gewählt, der (seit dem Ende der 1940er Jahre vor allem mit Paul Hindemith verbunden) die Distanzierung vom Genie- wie dem Theorie-Begriff mit Technik- und Avantgarde-Skepsis paarte. Genau gegen diese Paarung erhob Zimmermann Einspruch, ohne seine Vorbehalte gegen Theorie als Referenzebene für das Komponieren ebenfalls preiszugeben. Dabei setzte er drei Dimensionen des

9 Hier und im Folgenden Mauricio Kagel: *Notation Neuer Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), S. 55–63, hier S. 59.

10 Zimmermann/Peters: »Gedanken über elektronische Musik«, S. 134. Bemerkenswerterweise vermeidet Zimmermann hier den Begriff der Partitur und lässt so etwas offener, worauf dieses Notat zielt, besteht aber gleichzeitig auf der Möglichkeit einer schriftlichen Repräsentationsform des Werks, vgl. hierzu auch die Einträge »Notation« und »Partitur« bei Eimert/Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, S. 225–232, 244–246.

11 Bernd Alois Zimmermann: »Vom Handwerk des Komponisten«, in: ders./Peters: *Intervall und Zeit*, S. 144–152, hier S. 144 f.

Handwerklichen: musikalisches Material, Ordnung und Rechenschaft – die Notation wird man eben dieser letzten Dimension zurechnen müssen und das Messen verbindet die Ordnungs- mit der Rechenschaftsdimension. Es geht hier nicht um das exakte Reproduzieren eines Plans im Sinne einer Aufführungsvorschrift, sondern vielmehr um das Festhalten an einer Verantwortung für künstlerisches Handeln, die sich im über das Klangereignis hinausreichende Offenlegen der Kriterien zeigt. Dass Zimmermann die Notation von *Tratto* am Ende doch nicht realisierte, mag nicht nur pragmatische Gründe gehabt haben. Denn: Die Frage, ob und wie Notationen beziehungsweise Partituren dies leisten könnten, brachte nicht nur eine Konjunktur von Vorschlägen hervor, sondern war auch Gegenstand kontroverser Auseinandersetzungen, wie man am sicher provokant gemeinten pejorativen Resümee Eimerts und Humperts merken kann:

Der Begriff Elektronische P[artitur] ist neuerdings ständig erweitert worden, nicht im Sinne eines ausbreitungsfähigen Sachgebietes, sondern mehr als traditionsbeflissene und zugleich kommerziell sich auswirkende Ehrenrettung für das, was nur sehr bedingt noch oder überhaupt nicht mehr als P[artitur] bezeichnet werden kann.¹²

Decrypting *Tratto*. Untersuchungen zu Bernd Alois Zimmermanns *Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie**

Felix Marzillier und Ole Jana

1. Einleitung

Felix Marzillier

Spätestens seit Irmgard Brockmanns grundlegendem Aufsatz »Das Prinzip der Zeitdehnung in ›Tratto‹, ›Intercomunicazione‹, ›Photoptosis‹ und ›Stille und Umkehr‹« (1986) ist die kompositorische Bedeutung von Bernd Alois Zimmermanns Tonbandstück *Tratto* (1966/67) in der Zimmermann-Forschung präsent.¹ So bemerkte etwa Jörn Peter Hiekel, die elektroakustische Komposition *Tratto* sei »ein für Zimmermanns Spätwerk außerordentlich wichtiges Stück«, da in dieser »das Zeitdehnungsprinzip erstmals kompositorisch umgesetzt wurde«.² Auch Heribert Henrich betonte: »In *Tratto* erprobte Zimmermann erstmals jene Kompositionstechnik, die in der Folge grundlegend für *Intercomunicazione*, *Photoptosis*, weite Teile des *Requiem*s und *Stille und Um-*

12 Eimert/Humpert: Art. »Partitur«, S. 245.

* Einige der in diesem Beitrag verwendeten Abbildungen liegen auch in höherer Auflösung vor. Diese Versionen der Abbildungen lassen sich über den Mouse-Over-Link an der jeweiligen Abbildung herunterladen. Eine Zusammenstellung aller Links findet sich im Anhang dieses Beitrags, S. 81 f.

1 Vgl. Irmgard Brockmann: »Das Prinzip der Zeitdehnung in ›Tratto‹, ›Intercomunicazione‹, ›Photoptosis‹ und ›Stille und Umkehr‹«, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer, Siegfried Mauser, Mainz 1986, S. 20–69. In didaktischer Absicht hatte sich zuvor bereits Karl-Josef Müller dem Thema genähert (vgl. Karl-Josef Müller: »Erleben und Messen. Zu Bernd Alois Zimmermanns Anschauung der Zeit in seinen letzten Werken«, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 9/10 [1977], S. 550–554).

2 Jörn Peter Hiekel: *Bernd Alois Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter«*, Stuttgart 1995 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 36), S. 238.