FERRARI HÖREN

Autoethnographische Höranalysen zu
Les Archives Sauvées des Eaux und *Les Arythmiques*
von Luc Ferrari

Dissertation

Gaudenz Badrutt

FERRARI HÖREN

Autoethnographische Höranalysen zu *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* von Luc Ferrari

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Gaudenz Badrutt

Promotionsdatum: 30. Oktober 2020

eingereicht bei

Prof. Dr. Britta Sweers, Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern

und

Dr. Roman Brotbeck, Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern

im Rahmen der

Graduate School of the Arts

Gaudenz Badrutt
Fuchsenried 1
2504 Biel/Bienne
Matrikelnr. 13-128-855

Bern, den 14. Juli 2020

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Sie dürfen:

Teilen – das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten
Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten.

Unter folgenden Bedingungen:

Namensnennung – Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.

Nicht kommerziell – Sie dürfen das Material nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.

Keine Bearbeitungen – Wenn Sie das Material remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt aufbauen, dürfen Sie die bearbeitete Fassung des Materials nicht verbreiten.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen und Textauszüge erfordert weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Vorwort

Meiner Forschungsarbeit *Ferrari hören* möchte ich zwei Geschichten voranstellen – eine über ein Konzerterlebnis, eine andere über einen Urlaubsort.

Im Februar 2010 besuchte ich zusammen mit Hans Koch ein Konzert in der Dampfzentrale Bern – es spielte das Quartett *FEN* (*Far East Network*), bestehend aus den Experimentalmusikern Otomo Yoshihide (Tokyo), Yuen Chee Wai (Singapur), Ryu Hankil (Seoul) und Yan Jun (Beijing). Die künstlerische Tätigkeit des Gitarristen, Turntablisten und Elektronikmusikers Otomo Yoshihide hatte ich schon seit langem verfolgt, spätestens seit dem Tonträger *Bits, Bots and Signs* (2000) der Schweizer Elektronikmusik-Pioniere *Voice Crack* (Andy Guhl & Norbert Möslang) mit Otomo* als Gastmusiker. Nach dem Konzert von FEN verkaufte Otomo am Bühnenrand seine Tonträger – und ich bat ihn, mir eine CD zu empfehlen. Nach einem Moment des Überlegens reichte er mir die CD *Luc Ferrari & Otomo Yoshihide, Les Archives Sauvées des Eaux* – es sei eines der letzten Exemplare einer limitierten Auflage. So entdeckte ich den französischen Komponisten Luc Ferrari – seinen Namen hatte ich zuvor nur vom Hörensagen gekannt –, und *Les Archives Sauvées des Eaux* wurde die erste Musik Ferraris, welche ich kennenlernte.

Im Urlaub Anfang August desselben Jahres (2010) besuchte ich mit meiner Partnerin Tamara die kroatische Insel Korčula, wir campierten in Potirna, einem kleinen Weiler sieben Kilometer südlich des Fischerdorfes Vela Luka, im Schatten der Pinienbäume. Die Pinien waren von Singzikaden bewohnt, deren Gesang uns den ganzen Tag begleiteten – einerseits als faszinierender Klang, andererseits als ohrenbetäubendes Geräusch. Nach wenigen Tagen hielt ich den Zikadengesang nicht mehr aus, zu scharf im Klang, zu konstant in der Dauer, vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang.

Luc Ferraris bekannte, minimalistische Komposition mit dem Titel *Presque rien N° 1* aus dem Jahre 1970 ist unter anderem vom Klang der Zikadengesänge geprägt, andererseits vom Erwachen der Bewohner eines Fischerdorfes. Erst nach Beginn meiner Forschungsarbeit erfuhr ich beim Recherchieren, dass *Presque rien N° 1* in Vela Luka aufgenommen wurde, auf der Hochzeitsreise von Brunhild Meyer-Ferrari und Luc Ferrari.

* Der Familienname erscheint in japanischer Sprache an erster, der Vorname an zweiter Stelle.

Drei Jahre später begann ich damit, mich aus musikwissenschaftlicher Perspektive mit Ferraris Musik zu beschäftigen, die Klänge der Insel Korčula auf Schallplatte wiederzuentdecken, und Otomos Plattenspieler-Geräuschtiraden im Rahmen von Ferraris *Les Archives Sauvées des Eaux* neu zu hören. Dass Ferrari seine *Archives Sauvées des Eaux* auch mehrere Male mit dem französischen Elektronikmusiker eRikm spielte, erfuhr ich auch erst während der Recherche, obwohl ich auch dessen Musik schon lange verfolge. Fast zufällig bin ich also mit der Musik des Komponisten Luc Ferrari konfrontiert worden, wobei sich immer wieder unerwartete Zusammenhänge ergaben. Diese bestätigen nur meinen Entscheid, mich vertieft mit Ferraris Musik zu beschäftigen.

Ich ahnte nichts von den Dimensionen, die auf mich zukommen sollten. Genügend irritierend war für mich aber, einem französischen Komponisten, der von 1929 bis 2005 gelebt hat und unter anderem zu den Pionieren der *Musique concrète* gehört, im Kontext der experimentellen und improvisierten Musik zu begegnen, in deren Szene ich mich selber als Musiker seit zwanzig Jahren bewege. Genügend irritierend auch, dass mich die dank Otomos CD-Empfehlung gefundene Thematik nicht mehr losließ und so die erforderliche Motivation vorhanden war, die Dissertation *Ferrari hören* in Angriff zu nehmen.

Die Forschungsarbeit *Ferrari hören* durfte ich im Rahmen des Projekts *Écoute élargie – ‚leere Stimmen' und ‚objets sonores' in der Musik nach 1945* realisieren, welches im Dezember 2015 gestartet wurde. Ein besonderes Dankeschön geht an Brunhild Meyer-Ferrari; von ihr erhielt ich Unterstützung bei der Recherche; sie ermöglichte mir den Zugang zu unveröffentlichten Dokumenten und stand auch für Interviews zur Verfügung.

Das Forschungsprojekt *Écoute élargie* ist durch den *Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung* SNF finanziert worden (Zeitraum 12/2015–11/2018). Die Projektleitung hat Dr. Roman Brotbeck übernommen, unterstützt durch Dr. Micha Harenberg als projektmitverantwortlicher Gesuchsteller. Im SNF-Projekt *Écoute élargie* wurden neben *Ferrari hören* auch das Forschungsprojekt *Leere Stimmen* von Dorothea Schürch und Roman Brotbecks Arbeit *Objets sonores und leere Stimmen im Opernzyklus LICHT von Karlheinz Stockhausen* realisiert. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich bei allen Beteiligten des Projektes für die produktive und spannende Zusammenarbeit und die Unterstützung, so auch beim Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern, Abteilung Forschung.

Die Dissertation *Ferrari hören* konnte ich an der *Graduate School of the Arts* (GSA, heute *Studies in the Arts* SINTA) realisieren, dem Doktoratsprogramm der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Berner Fachhochschule, Departement Hochschule der Künste Bern HKB. Die Betreuung meiner Dissertation übernahmen Prof. Dr. Britta Sweers (Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern) und Dr. Roman Brotbeck (Hochschule der Künste Bern) – aus meiner Sicht eine perfekte Kombination. Stets war ich in guten Händen, bekam die richtigen Hinweise und die nötige Unterstützung; ihre Hilfe, ihre Fragen und Einwände brachten mir eine zusätzliche Motivation für die Forschungstätigkeit. Ein herzlicher Dank geht auch an Henri, Marc, Maurice und Nicolas*, die sich bereit erklärten, sich ausgiebig mit der Musik Ferraris zu beschäftigen.

Dass ich dieses Projekt überhaupt realisieren konnte, ist vor allem meiner geliebten Partnerin Tamara zu verdanken. Sie hat mich stets unterstützt und bei Arbeitsschüben von zu vielen externen Einflüssen ferngehalten, wie auch in schwierigen Momenten aufgemuntert. Meine Tochter Greta motivierte und inspirierte mich mit ihren kurzen musikalischen und tänzerischen Einlagen. Ivanka – die Mutter meiner Partnerin – ermöglichte es mit mehreren längeren Aufenthalten bei uns zu Hause, dass trotz meiner Forschungsarbeit und meiner musikalischen Tätigkeit das Familienleben mit zeitlichen Freiräumen vorhanden war. Meine Mutter und meine Geschwister Bigna und Conradin unterstützen mich seit meiner Kindheit in meinen vielfältigen Vorhaben, begleiten mich und ließen mir die wichtigen Freiräume.

Dass es trotz dieser Forschungsarbeit möglich war, mich weiterhin künstlerisch zu betätigen, liegt am Entgegenkommen meiner Kollegen und Kolleginnen, namentlich Hans Koch, Jonas Kocher und Christian Müller aus Biel sowie Ilia Belorukov, Christof Kurzmann, Kai Fagaschinski, Doro Schürch, eRikm, Morishige Yasumune, Michael Thieke, Alfred Zimmerlin, Jacques Demierre, Franz Loriot und Jean-Luc Guionnet – sie alle realisierten mit mir in dieser Zeit Projekte, trotz limitierter zeitlicher Möglichkeiten. Hans Koch hat zudem meine Arbeit bereits in einem frühen provisorischen Zustand auf ihre Lesbarkeit überprüft. Unterstützt mit Raum und Gesprächen wurde ich von Vincent Barras, Franz Hautzinger, den *Freiraum*-Architekten Simon Schudel und Julietta di Filippo Roy, Christoph Lanz sowie meinen Mitstudierenden (insbesondere Marc Kilchenmann und Philippe Kocher). Die Freundschaft und der Austausch mit Lea Haller und Vänçi Stirnemann haben mich darin

* Namen geändert (siehe 5.5).

bestärkt, diese Forschungsarbeit weiterzutreiben – Vänçi unterstützte mich im Schlussspurt auch mit einem gezielten Korrektorat.

Ursprünglich fühlte ich mich als Musiker jener Musikszene, mit der sich Ferrari im Alter zu beschäftigen begann, besonders dazu berufen, diesen Schaffensabschnitt bei Ferrari zu erforschen. Nicht erwartet hätte ich allerdings, dass meine musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Ferrari in grundsätzlicher Weise auf meine eigene künstlerische Tätigkeit zurückschlagen würde: Meine Musik fühlt sich heute befreiter an. Dies ist wohl nicht nur der musikwissenschaftlichen Beschäftigung zu verdanken, sondern auch Ferraris Musik selbst, ist diese doch geprägt von Freiheit, Ernsthaftigkeit und einer insistierenden Suche nach Unerhörtem – von Aspekten, die mir in meiner künstlerischen Tätigkeit stets ein Anliegen waren und immer noch sind. Dazu gesellt haben sich Ferraris Witz und Ironie, die sich in unauffälliger Weise in meiner Musik eingenistet haben – ohne dass sich meine eigene Musik auch nur im Entferntesten an Ferraris Musik anlehnt.

Ferrari hören hat mich so nicht nur als musikwissenschaftliches Projekt beschäftigt und weitergebracht, sondern auch subversiv ungewollt – aber willkommen – die eigene künstlerische Tätigkeit in unerwartetem Ausmaß verändert und bereichert.

Gaudenz Badrutt, im Juni 2020.

In der Forschungsarbeit *Ferrari hören* steht das Hören im Zentrum. Die beiden untersuchten Werke *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* wurden als Compact Discs publiziert, auch sind sie auf www.youtube.com auffindbar [Nachtrag 11. Mai 2023]. Bei Interesse empfehle ich der Leserin und dem Leser folgenden Prozess: Vor der Lektüre ist ein erstmaliges, unbelastetes Hören beider Werke möglich. Nach der Lektüre bis Kapitel 6 respektive 7 sind einige Dinge geklärt, ein zweites Hören der Werke wäre zu diesem Zeitpunkt angebracht. Im Anschluss an die abgeschlossene Lektüre wäre eine dritter Hördurchgang aus inhaltlichen Gründen schlüssig.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort **1**

TEIL I – EINLEITUNG **9**

1. Ferrari hören **10**

1.1 Themenfelder: Elektroakustische Musik von Luc Ferrari und die Grundlagen ihrer Höranalyse 14

1.1.1 *Musique concrète*, *écoute réduite*, *Musique anecdotique*, *les nouveaux concrets du temps réel* 16

1.1.2 Improvisation und experimentelle Elektronik-Avantgarde, Ferraris *archivisme* 20

1.1.3 Poiesis und Aisthesis bei elektroakustischer Musik – *écoute élargie* 25

1.2 Where is 'the work' of Luc Ferrari? – zur Fragestellung 29

1.3 Forschungsstand, Literaturüberblick und Quellenlage 33

1.4 Methoden 37

TEIL II – LUC FERRARI: SEINE BIOGRAPHIE, SEINE KONZEPTE **45**

2. Erfundene Autobiographien und Biographie **45**

2.1 Authentizität und Inszenierung 46

2.2 Biographisches über Luc Ferrari 50

2.3 Autobiographisches, wahr und erfunden 58

3. Ferraris spätes Schaffen um die Jahrtausendwende **62**

3.1 Verwertung von Vorhandenem? *Exploitation des concepts* 63

3.2 Andere Arbeiten der Jahrtausendwende 68

3.3 Die Zusammenarbeit mit experimentellen Elektronikmusikern: Improvisation und Performance 71

4. Ferraris Konzepte **76**

4.1 Musique anecdotique 79

4.2 Heterogenes und Heterozygotie 84

4.3 Tautologie 86

4.4 Zufall und Freiheit 91

4.5 *Presque rien – Minimalisme*: minimales Material und minimaler Eingriff 94

4.6 Narration 97

4.7 *L'autobiographie* – Autobiographisches in Schrift und Klang 99

TEIL III – VOM HÖREN UND MACHEN 105

5. Zerstreutes Hören und multiperspektivische Annäherungen an elektroakustische Musik auf Tonträgern 105

5.1 „Sich-beim-Hören-Zuhören“ 106

5.2 Tonträger und wiederholtes Hören 113

5.3 Spezialfall elektroakustische Musik 127

5.4 Methodik: Der *Repeated One Chance Reception Test* im Vergleich zu verwandten Verfahren 134

5.4.1 Leigh Landy: *Listener Testing* 134

5.4.2 François Delalande: ästhesische Analyse 138

5.4.3 Philip Tagg: *Reception Test*, *unguided association* 141

5.4.4 *Repeated One Chance Reception Test* 143

5.5 Der *Repeated One Chance Reception Test* als autoethnographische Methode 146

5.6 Zu den Auswertungen 152

6. *Archives Sauvées des Eaux* – Auswertung des Hörens 155

6.1 Übersicht 157

6.2 Klangfläche, Klangbad 158

6.3 Menschliche Laute und damit Verwandtes 165

6.4 Verbindungen zwischen menschlichen Lauten, Natur, Instrumentalmusik und artifizieller Klangwelt 171

6.5 Assoziativ-Spektromorphologisches 189

6.6 Assoziatives Abschweifen, Konzentrationsschwierigkeiten und Fantasieren 197

6.7 Stilistische Grenzüberschreitungen, Aspekte der Performance 205

6.8 Folgerungen der Studie zu *Archives Sauvées des Eaux* 216

6.8.1 Werkspezifische Klangtypologie und -verknüpfungen 219

6.8.2 Strukturelles in Linearität und Nicht-Linearität 221

6.8.3 Gewichtungen zwischen Werk und Rezipient 224

6.8.4 Kombinationsstrategien 228

6.8.5 Spezifisches des *Repeated One Chance Reception Tests*: Potenziale und Probleme 231

7. *Les Arythmiques* – Auswertung des Hörens 237

7.1 Übersicht 238

7.2 Klangmaterial – Identifikation, Charakteristik, Spektromorphologie und Interpretation 241

7.2.1 *Choc électrique* und Liegeklänge 241

7.2.2 *Situations sonores* – akustische Umgebungen 245
7.2.3 Elektrische Impulse 249
7.3 Fetzen, Bruchstücke, Fragmentierung 251
7.4 Eine Melodielinie und ein Samba 258
7.5 Klangbilder 262
7.6 *Les Arythmiques*: Zusammenfassung, Gemeinsamkeiten und Differenzen zu *Archives Sauvées des Eaux* 281
8. *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques*: Praxis und Realisierung 288
8.1 Archives Sauvées des Eaux 290
8.1.1 Einführung, Quellenlage 290
8.1.2 Hintergründe zur Entstehung 295
8.1.3 Das variable Archiv, Spielanweisungen und die Praxis der Performance 299
8.2 Les Arythmiques 307
8.2.1 Einführung, Quellenlage 308
8.2.2 Struktur und Erinnerung 311
8.2.3 Erweiterte Archivexploitation: *Les Arythmiques* als *Exploitation de l'archive* 314
8.2.4 Mögliche Gliederungen 322
8.3 Folgerungen 327

TEIL IV – KONKLUSION 331
9. *Écoute élargie* 331
9.1 Methodenreflexion 333
9.2 Hörorte und Hörbilder, Supraspektrales und Paraspektrales 336
9.3 *Oxymores* und Mehrdeutigkeit 342
9.4 L'objet sonore, l'objet trouvé, l'objet social 343
9.5 *Journalisme radiophonique*, Intimität, Sprache als Musik 347
9.6 Nicht-Lineares, Archivexploitation und *Mise en abyme* 351
9.7 *Écoute élargie*, Ausblick 357
Quellenverzeichnis 362
Schriftliche Quellen 362
Tonträger 370
Video und Film 371
Radiosendungen, Online-Audiodokumente und unveröffentlichte Musik 372
Interviews 372

Anhang **373**
i. Biographien der beteiligten Hörer 373
ii. *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) – Anleitung für HörerInnen 375
iii. Hörprotokolle zu *Les Archives Sauvées des Eaux* (ASdE): Repräsentative Beispiele 378
Gaudenz, ASdE, ModA 378
Henri, ASdE, ModA 380
Marc, ASdE, ModA 381
Maurice, ASdE, ModA 382
Nicolas, ASdE, ModA 385
Henri, ASdE, ModB 388
iv. Hörprotokolle zu *Les Arythmiques* (LesA): repräsentative Beispiele 390
Gaudenz, LesA, ModA 390
Gaudenz, LesA, ModA1 392
Nicolas, LesA, ModA 397
Nicolas, LesA, ModB 401
Marc, LesA, ModC 404
v. Luc Ferrari: *Archives Sauvées des Eaux*, Übersicht 405
vi. Luc Ferrari: *Les Arythmiques*, Übersicht (Plan, Seiten 1–6 (Ferrari 2003c)) 408
vii. Transkription Interview mit eRikm 411
viii. Inhalt Anhang in digitalem Format 418

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1 (in 6.4): Gegenüberstellung von Protokolleinträgen A 172
Tabelle 2 (in 7.2.2): Gegenüberstellung von Protokolleinträgen B 246
Tabelle 3 (in 7.2.2): Gegenüberstellung von Protokolleinträgen C 247
Tabelle 4 (in 8.2.3): Klangbilder: Aufnahmeorte 318

TEIL I – EINLEITUNG

Die Forschungsarbeit *Ferrari hören* fokussiert auf die zwei Werke *Les Archives Sauvées des Eaux* (2000) und *Les Arythmiques* (2003) des französischen Komponisten Luc Ferrari (1929–2005). Als Pionier der *Musique concrète*, als Wegbereiter für gegenwärtige elektroakustische Musik und als Methusalem der aktuellen experimentellen Elektronik-Musikszene ist Ferrari eine Ausnahmeerscheinung in der Musikwelt – vor allem auch deshalb, weil er sich Grenzen stets widersetzte, neue Grenzen suchte und dabei tradierte Differenzierungen wie jene zwischen institutioneller und *Underground*-Musik unbeachtet ließ. Dass dies in der Musik auch klangliche Konsequenzen mit sich zieht, ist naheliegend. *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* sind gute Beispiele dafür, wie solche Grenzüberschreitungen sich klanglich wie auch in konzeptueller Hinsicht äußern können. Eine zusätzliche Grenzüberschreitung begeht Ferrari, indem er sich der Hörerin und dem Hörer scheinbar unmittelbar zuwendet: Als zuhörende Person bin ich an der Formierung der Musik genauso beteiligt wie er als Komponist; erst dank meinem eigenen individuellen Hörerlebnis wird die Musik vervollständigt.

Beide Werke werden deshalb mit dem Verfahren einer autoethnographischen Höranalyse erstmals vertieft untersucht und die Ergebnisse davon im Kontext von Ferraris gesamtem Schaffen eingeordnet. Als Ziel der Arbeit werden zudem die entwickelten höranalytischen Verfahren für die Erforschung elektroakustischer Musik ausgelotet, wobei die Rolle der zuhörenden Person stark mitberücksichtigt wird. Mit der Untersuchung soll denn auch erschlossen werden, wie entscheidend die Rolle der zuhörenden Person in der Musik Ferraris sein kann. Dass dafür eine offene Hörhaltung als Grundvoraussetzung gelten dürfte, ist nur folgerichtig. In diesem Sinne wird die Möglichkeit einer solchen Hörhaltung auch als *écoute élargie* betitelt, in der Hoffnung, damit einen Beitrag an eine zeitgemäße Musikwissenschaft leisten zu können.

1. Ferrari hören

Das Schaffen des französischen Komponisten, Performers und Klangkünstlers Luc Ferrari ist von großer Diversität geprägt: Serielle Musik, *Musique concrète*, Hörspiele, Konzepte für frei wählbare Instrumente, audiovisuelle Installationen, *Musique anecdotique*, Filme, falsifizierte autobiographische Fragmente – diese unvollständige Aufzählung lässt die Schwierigkeit erahnen, eine Kurzfassung von Ferraris Schaffen zu entwerfen. Ferrari selbst hat sich als *déviant* bezeichnet: „[…] je suis un déviant. J'aime bien le mot 'déviant', parce que ça veut dire qu'on ne cherche pas à suivre une ligne droite qui devient académique" (Ferrari in: Mehner 2007 [2001]: 47).[1] So ist sein Schaffen von Brüchen und Abweichungen durchzogen, es weist deshalb auch keine geradlinige Entwicklung auf.

Komponist, Performer, Klangkünstler – auch die eingangs gewählten Bezeichnungen dürften im Falle von Ferrari problematisch sein, zumindest ist die Aufzählung lückenhaft. Der Komponist und Musiktheoretiker Germán Toro Pérez versucht Ferraris Profil zu skizzieren:

> Ferrari scheint […] jede feste Einordnung zu verweigern. Er ist nicht mehr Avantgarde-Komponist, sondern zunächst Elektroakustiker, danach lediglich Klangjournalist oder Animateur oder doch wieder Komponist, der aber fast nichts als nur Urlaubsfotos macht und trotzdem komplexe Notengebilde schreibt und bei Proben mit der Partitur in der Hand […] über kleine Aufführungsdetails diskutiert, um gleich danach in der jungen Elektronikszene der Jahrtausendwende einen Gegenentwurf zum ‚klassischen Komponisten' zu verkörpern. Er ist überall und nirgends, immer unterwegs zwischen Genres, Gattungen und Milieus auf der Suche nach dem eigenen Selbstbild. Er will zugleich innen wie aussen sein, bleibt aber schliesslich Aussenseiter. (2014: 19)

Darin widerspiegeln sich verschiedene Ansätze seines Schaffens – als Komponist serieller Klaviermusik, als *Musique concrète*-Pionier, als Klangjäger während seines Amerika-Urlaubs oder auch als Orchesterkomponist sammelte er unterschiedlichste Erfahrungen. Trotzdem bleibt es doch erstaunlich, dass er sich als gut Siebzigjähriger der improvisierten elektro-

[1] Für die deutsche Übersetzung des Interviews mit Ferrari verwendet die Musikwissenschaftlerin Tatjana Mehner den Begriff „Entgleiser" (Böhme-Mehner 2005: 50); es könnte auch die Übersetzung ‚Abweichler' verwendet werden, was möglicherweise weniger negativ konnotiert würde. Ich bevorzuge die Konnotationsbreite des originalen französischen Begriffs *déviant*.
Die Musikwissenschaftlerin Tatjana Mehner ist in späteren Publikationen unter ihrem späteren Namen Tatjana Böhme-Mehner aufgelistet – im hier angesprochenen Aufsatz aus dem Jahre 2001 wird sie aber mit ihrem Geburtsnamen genannt und dementsprechend auch bibliographiert.

akustischen Musik[2] zuwandte und mit Musikern der ‚jungen Elektronikszene der Jahrtausendwende' wie dem japanischen Gitarristen, Elektronikmusiker und Turntablisten Otomo Yoshihide (*1959) oder dem französischen Elektronikmusiker eRikm (*1970) zusammenarbeitete – einer Szene, welche Germán Toro Pérez auch als *experimentelle Elektronik-Avantgarde* bezeichnet (Pérez 2014: 20).[3] In diesem Rahmen entstand Ferraris *Les Archives Sauvées des Eaux* (2000) – eine für zwei Live-Performer konzipierte elektroakustische Musik, die zum einen die Initialzündung für eine weiterführende Zusammenarbeit mit jüngeren Musikern dieser Szene ist, zum anderen am Anfang der sechsteiligen Werkreihe *Exploitation des Concepts* steht. In dieser ‚Ausschöpfung von Konzepten' nimmt Ferrari Rückbezug auf seine eigenen früheren Arbeiten und Konzepte. Dazu gehören künstlerische Konzepte wie die *Tautologie*, das *Presque rien* oder die *Musique anecdotique*. Sein gesamtes Schaffen ist von diesen Ansätzen durchzogen – bei seinen elektroakustischen Arbeiten treten sie aber besonders deutlich in verschiedenen Ausprägungen zu Tage. Ferraris Pionierarbeit im Bereich der *Musique concrète*, die er in den späten 1950er Jahren im Studio von Pierre Schaeffer – der Schaltzentrale der *Musique concrète* – realisierte, werden dabei einer ständigen künstlerischen Reflexion aus immer neuer Perspektive unterzogen, so zum Beispiel im Rahmen seiner von *Musique anecdotique* gefärbten Kompositionen.

In den letzten Jahren seines Schaffens unternimmt Ferrari zum einen die künstlerische Weiterverarbeitung eigener Konzepte, zum anderen entdeckt er dabei eine neue Art der Musikkreation: die Performance mit elektronischen Musikinstrumenten anstelle der Studioproduktion, erstmals realisiert mit *Les Archives Sauvées des Eaux*. Ferraris Interesse für die darin angewandten improvisatorischen Verfahren mit elektronischen wie auch mit akustischen Instrumenten wird spätestens um die Jahrtausendwende geweckt – und so erinnert

[2] Der Begriff ‚Elektroakustische Musik' soll hier für die verschiedensten Ansätze von Musik stehen, welche mithilfe elektronischer Gerätschaften kreiert wird – dazu gehört zum Beispiel auch die *Musique concrète*, live-elektronische Musik, aber auch die experimentelle Noise-Musik unserer Zeit (Musik, welche weitgehend aus Geräuschen kreiert ist). Im MGG-Online-Eintrag zum Begriff ‚Elektroakustische Musik' werden die Bezeichnungen „musique concrète, elektronische Musik, tape music, live electronic music und Teile der Computermusik" (Supper und Ungeheuer 1997) genannt, zudem wird darauf hingewiesen, dass die „Definitionen dieser einzelnen Disziplinen und die Abgrenzungen zueinander […] sich im Laufe der Zeit immer wieder [ändern]" (ebd.), was auch in der gegenwärtigen Zeit nicht anders ist. Eines der grundsätzlichen Merkmale elektroakustischer Musik ist es aber, dass sie auf eine Lautsprecherwiedergabe angewiesen ist (ebd.). Zur Problematik einzelner Bezeichnungen (wie zum Beispiel ‚Elektroakustische Musik'), deren Abgrenzungen und diesbezüglichen geographischen Spezifitäten sei auf die Publikation *Understanding the Art of Sound Organisation* (2007) des Komponisten und Musikwissenschaftlers Leigh Landy hingewiesen. Dort ist eine ausführliche Auslegeordnung der problematischen Klassifikation wie auch deren Folgen zu finden (ebd.: 5–19).

[3] Pérez meint damit die „jungen Strömungen experimenteller Elektronik", wie sie Ferrari im Jahre 2000 vorgefunden hat (Pérez 2014: 20). Dazu sind Musiker wie zum Beispiel eRikm (bürgerlicher Name: Eric Mathon), Jérôme Noetinger (*1966) und Otomo Yoshihide zu zählen.

er sich an ein Konzert des französischen Gitarristen Noël Akchoté (*1968) im auf freie Improvisation und experimentelle Elektronik spezialisierten Konzertclub *Instants Chavirés* in Montreuil bei Paris:

> Rien n'était normal dans son jeu ni dans ses sons ni dans son comportement musical. Il jouait de la guitare certes, mais plutôt à la manière ou [sic] nous jouions, aux débuts de la Musique concrète, sauf que nous utilisions l'artifice du studio, alors que lui faisait des sons extravagants et nouveaux en direct et sans électroniques. Je me suis permis d'appeler ça les nouveaux concrets du temps réel. (Ferrari 2003)

Mit den von Pérez so benannten experimentellen Elektronik-Avantgardisten sind *les nouveaux concrets du temps réel* gleichzusetzen, wobei Ferrari mit seiner Begriffswahl den Gegenentwurf zur *Musique concrète* wie auch ihre Weiterentwicklung akzentuiert. Mit seinen Beiträgen wie zum Beispiel *Les Archives Sauvées des Eaux* eröffnet sich für Ferrari in dieser Szene experimenteller Elektronik-Avantgardisten ein künstlerisches Arbeitsumfeld, das ihm nicht nur die Weiterentwicklung von bisher Geschaffenem ermöglicht, sondern auch neue Einflüsse in der *Exploitation des concepts* einflechtet wie auch zusätzlich generiert – was auch in seinen späten Studioproduktionen wie zum Beispiel in *Les Arythmiques* (2003) deutlich hörbar wird.

Spätestens mit *Hétérozygote* (1964) als einer ersten *Musique anecdotique* thematisiert Ferrari die zuhörende Person als entscheidende Instanz für die Formierung der Musik – erst durch die subjektive Rezeption eines einzelnen Individuums unserer Gesellschaft vervollständigt sich die Musik. So schreibt Ferrari zu *Hétérozygote*: „L'auditeur est […] invité à s'imaginer sa propre anecdote en rejetant – si besoin est – celle que l'auteur propose. Plus exactement, l'auteur propose un complexe anecdotique pouvant avoir plusieurs significations" (online, o. J.). Damit wird Musikhören als kreative Aktivität begriffen – die Musik selbst kann dadurch als gemeinsame Tätigkeit von Komponist und Hörer[4] verstanden werden, wie es der Musikwissenschaftler und Komponist Christopher Small mit seiner Begriffskreation *Musicking*

[4] Mit ‚Hörer' und ‚Komponist' sind auch andere Zuhörende und Komponierende mitgedacht – die Gründe für die hier verwendete männliche Form sind durch spezifische Aspekte des Forschungsprojekts bedingt: Mit ‚Komponist' ist meist Luc Ferrari gemeint, auch wenn damit der allgemeinere Begriff KomponistIn mitgetragen werden soll. Beim Begriff ‚Hörer' sind zwei Gründe für die Wahl der männlichen Form zu nennen – einerseits sind bereits aus biographischen, und damit aus methodischen Gründen (siehe 5.5) bei der Durchführung der Methode nur männliche Hörer zugegen, weshalb auch dort konsequent die männliche Form Verwendung findet. Andererseits soll hier nicht von zuhörenden Personen als soziale Gruppierung die Rede sein, sondern vom einzelnen ‚singulären' Individuum. Dies hat zur Folge, dass eine geschlechterneutrale Begriffswahl zu schwerfälliger Formulierung führen würde; auch hier gilt, dass alle anderen zuhörenden Personen mit ihrer jeweiligen Individualität mitgedacht sind.

(Small 1998) verdeutlicht. Die unmittelbar gemeinsame Tätigkeit von Komponist oder Performer und Hörer ist bei Musik auf Tonträgern – dem häufigsten Format elektroakustischer Musik – aus naheliegenden Gründen nicht realisierbar, nur schon wegen der zeitversetzten Verklanglichung. Mit Ferraris *Musique anecdotique* scheint allerdings ein spezifisches Konzept dafür vorhanden zu sein, um dennoch Musik als gemeinsame Aktivität von Hörer und Komponist begreifen zu können. Damit stellt sich die Frage, wie ein solches Dispositiv des Musikhörens und der Musikkreation gestaltet sein kann, welche Folgen dieses mit sich zieht und welche kompositorischen Mittel Ferrari dafür einsetzt. Die durchgeführten Analysen basieren also auf der folgenden zentralen Frage: Wie kann Ferraris Musik vertieft analysiert werden, wenn die von Ferrari als entscheidend eingestufte Rezeption als aktiven Part der Musik miteinbezogen werden soll, und welche Ergebnisse lassen sich daraus folgern?

Um diese Fragen zu erörtern, stehen in der hier vorliegenden Forschungsarbeit die beiden Werke *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* im Zentrum – sie wurden als Forschungsgegenstände ausgewählt, um Ferraris künstlerische Konzepte, seine *Exploitation des Concepts* und insbesondere die individuelle Rezeption dieser Musik vertieft zu untersuchen: Die zuhörende Person als entscheidende ‚Instanz innerhalb der Musik' wird denn auch dank der autoethnographischen Höranalysen besonders mitberücksichtigt. Im Zentrum stehen also die autoethnographischen Höruntersuchungen beider Werke; ergänzt werden sie durch die Analyse von Realisierung und Praxis derselben.

Für diese erstmalige detaillierte Erforschung der beiden Werke wird hypothetisch von einer *écoute élargie* ausgegangen, was als Gegenbegriff oder Erweiterung zur Schaefferschen *écoute réduite* (siehe 1.1.1) zu verstehen ist – *écoute élargie* soll also einerseits für eine offene Hörhaltung stehen, andererseits als solche auch für eine offen konzipierte Höranalyse stehen. Im Zentrum steht dadurch die grundsätzliche Frage, ob eine solche Höranalyse relevante Aspekte einer Musik herausschälen kann, ohne nur auf strukturelle und formale Faktoren zu fokussieren, sondern auch zunächst noch unbekannte Aspekte zu eruieren und zu berücksichtigen. Ein Ziel wäre somit auch, dass die *écoute élargie* als visionär offene Hörhaltung einen Beitrag zu einer zeitgemäßen Höranalyse leisten könnte.

In diesem ersten Kapitel (Teil I) wird zunächst das Themenfeld abgesteckt: Zu Ferraris Musik wird einerseits der historische Kontext erläutert, andererseits auch eine Verortung des künstlerischen Umfeldes diskutiert. Anschließend werden medienwissenschaftliche Faktoren zu elektroakustischer Musik wie auch Konsequenzen davon für die Höranalyse thematisiert. In

Teil II werden nach einer ausführlichen Biographie (Kapitel 2) Ferraris künstlerische Konzepte in den biographischen Kontext gesetzt und erörtert (Kapitel 3 und 4). Der daran anschließende Teil III beginnt mit vertieften Betrachtungen medienwissenschaftlicher Aspekte des Musikhörens, wodurch auch eine genaue Herleitung der autoethnographischen Methode ermöglicht wird (Kapitel 5). Die Methode selbst – der *Repeated One Chance Reception Test* – wird zunächst mit den verwandten Methoden in Bezug gesetzt, dabei werden allfällige Unterschiede und Probleme diskutiert. Die darauffolgenden Auswertungen der Hörprotokolle sind eigentliches Zentrum der ganzen Forschungsarbeit, sie fokussieren die Rezeption von Ferraris Musik – an erster Stelle zu *Archives Sauvées des Eaux* (Kapitel 6), an zweiter Stelle zu *Les Arythmiques* (Kapitel 7). Aspekte der Werkrealisierung und der Spielpraxis ergänzen die Analysen auf produktionsästhetischer Seite und runden so mit Kapitel 8 die Untersuchungen in Teil III ab. Es sind also folgende Schwerpunkte vorhanden: Biographische Aspekte, künstlerische Konzepte, rezeptionsästhetische Analysen und dazu ergänzende Analysen der Produktion respektive der Spielpraxis. Die Ergebnisse davon werden in der Konklusion (Kapitel 9) präsentiert, wodurch auch die *écoute élargie* formulierbar wird.

1.1 Themenfelder: Elektroakustische Musik von Luc Ferrari und die Grundlagen ihrer Höranalyse

Das Themenfeld dieser Forschungsarbeit kann grundsätzlich in zwei verschiedene Themenkomplexe unterteilt werden, welche sich allerdings stark überschneiden: Elektroakustische Musik von Luc Ferrari und die Grundlagen zur Methodik ihrer autoethnographischen Höranalyse. Diese Grundlagen sind wegen der hypothetischen Ausgangslage der *écoute élargie* ebenso umfangreich ausgeführt wie die Forschungsgegenstände selbst – Ferraris elektroakustische Werke *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques*.

Um die beiden Themenkomplexe abstecken zu können, sind zunächst Begriffsklärungen erforderlich. Sie sollen ermöglichen, nötige Sachverhalte zu klären, ohne dabei den Anspruch zu erheben, die Begriffe ontologisch zu differenzieren oder dazugehörende Diskurse zu vertiefen. Relevante Begriffe zu Ferraris künstlerischen Verfahren werden thematisiert, so zum Beispiel die künstlerischen Basiskonzepte der *Musique concrète* und der *Musique anecdotique* oder Ferraris Weiterführung mit den *nouveaux concrets du temps réel*. Dazu müssen aber auch

weitere kontextnahe Begrifflichkeiten in geraffter Form geklärt werden, zum Beispiel die *écoute réduite*, freie Improvisation, experimentelle Elektronik-Avantgarde, *fieldrecordings* und der *archivism*e; Begrifflichkeiten, welche auch das künstlerische Umfeld ersichtlich machen.

Die Methode der hier entwickelten Höranalyse basiert grundsätzlich auf medienwissenschaftlichen Entwicklungen – vor allem auf jener der Klangspeicherung, welche aus musikhistorischer Sicht markante Veränderungen mit sich brachte. In solchen medienwissenschaftlichen Faktoren erkennt der Musikpädagoge und -wissenschaftler Rolf Großmann denn auch ein großes Potenzial für eine zeitgemäße Musikwissenschaft; deshalb lautet der leicht polemische Titel seines Aufsatzes auch *Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?* (2013).

Die Erfindung des Tonträgers[5] ist deshalb von größter Bedeutung, weil damit das Speichern von Klängen möglich wurde – mit folgenden Konsequenzen: Einerseits werden damit neue Formen des Komponierens wie beispielsweise die *Musique concrète* erst möglich. Andererseits kann dank Tonträgern ein wiederholtes Hören derselben Musik zur Option werden – die Wiederholung einer exakt identisch klingenden Musik – im Gegensatz zu im Konzert nie identisch klingenden und damit einmaligen Interpretationen einer Komposition oder auch Improvisationen, welche per se von Einmaligkeit geprägt sind.

Neue Kompositionsmethoden, aber auch Fragen zu Einmaligkeit und exakter Wiederholbarkeit werden also durch die Erfindung der Klangspeicherung überhaupt erst denk- und verhandelbar. Deshalb müssen auch zu diesem Themenfeld Aspekte in geraffter Form geklärt werden: der Begriff des Tonträgers sowie die veränderte Dichotomie von Produktion und Rezeption, genauer gesagt der Prozesse Poiesis und Aisthesis.

[5] Dass der Begriff Tonträger problematisch ist, erläutert Großmann mit aller Deutlichkeit: „Die Platte des Grammophons ist eine Platte des Schalls, nicht des Tons, genau wie der arbiträre digitale Code einer MP3-Datei weder ein Werk der Tonkunst beschreibt noch an einen spezifischen materiellen Träger gebunden ist. Der Begriff *Tonträger* ist also kaum mehr als eine romantische Erinnerung an die gesetzten Töne“ (Großmann 2013: 67). Trotzdem wird in der vorliegenden Arbeit am Begriff Tonträger festgehalten, denn die Suche nach einem wirklich geeigneten und in mehreren Sprachen kohärenten Begriff kann hier nicht geleistet werden.

1.1.1 *Musique concrète*, *écoute réduite*, *Musique anecdotique*, *les nouveaux concrets du temps réel*

Erstmals kreiert wurde eine *Musique concrète* im Jahre 1948 durch den französischen Ingenieur und Komponisten Pierre Schaeffer (1910–1995), welcher auch den Begriff prägte. Es handelt sich dabei um Lautsprechermusik, welche ursprünglich für das Radio konzipiert wurde (vgl. Prieberg 1960: 90). *Musique concrète* wird aus Tonaufnahmen von ‚konkreten' Klängen geschaffen, so zum Beispiel den Klängen einer Glocke, eines Türknarrens oder eines Klaviers; meist werden die aufgezeichneten Klänge im Schaffensprozess transformiert, geschnitten und neu zusammengeklebt. Eigentlich bezieht sich der Begriff ‚konkret' aber vielmehr auf die Umkehrung des traditionellen Kompositionsprozesses – der „inversion dans le sens du travail musical" (Schaeffer 1966: 23): In seinen Erläuterungen beschreibt Schaeffer die traditionelle Kompositionsweise der notierten Musik als ‚abstrakte Musik', denn der Ausgangspunkt davon sei eine abstrakte Konzeption, welche in einer Notation abstrakter Zeichen festgehalten werde und erst durch die praktische instrumentale Umsetzung zur konkreten Realisierung werde (1950, zitiert in: Schaeffer 1974: 18 ff). Die *Musique concrète* hingegen hat ihren Ausgangspunkt im konkreten, bereits existierenden und hörbaren Klang; erst durch seine Aufzeichnung, seine ‚Fixierung' auf einem Speichermedium (früher auf Tonband oder Schallplatte, heute auf digitalen Speichern) wird dieser zugänglich und transformierbar gemacht.[6] Aus solchen fixierten Klängen wird schließlich eine abstrakt klingende Musik realisiert, unabhängig von einer Partitur, sondern nur über einen kreativen Prozess vom „ständigen Hin und Her zwischen ‚tun' und ‚hören'" (Chion 2010 [1991]: 39) – denn „all diese Handgriffe [an Plattenspieler und Magnettonbandgerät] sind Äußerungen der Ideenwelt des Komponisten beim Hören des Klangmaterials", so die Musikwissenschaftlerin, Komponistin und Ferrari-Spezialistin Évelyne Gayou (2008: 49). Die Musik wird also auch nicht von

[6] Schaeffer selbst präzisierte später den Begriff ‚konkret': In einem Radiointerview mit dem *Musique concrète*-Komponisten Michel Chion (*1947) wählte er dafür klare Worte: „Das Wort ‚konkret' bezeichnete keine Quelle. Es wollte sagen, dass man den Klang in der Gesamtheit seiner Merkmale nahm. So ist ein konkreter Klang zum Beispiel ein Geigenklang, aber betrachtet in all seinen sinnlich spürbaren Eigenschaften, und nicht nur in seinen abstrakten Eigenschaften, die in der Partitur notiert werden. Ich sehe, dass der Ausdruck ‚konkret' sehr schnell mit der Vorstellung von ‚Kochtopfklängen' verbunden wurde, doch meiner Meinung nach wollte dieser Ausdruck vor allem sagen, dass man alle Klänge in Betracht zog, […] mit all ihren Eigenschaften" (Schaeffer 1975, zitiert in: Chion 2010 [1991]: 29). Auch Chion erwähnt in aller Deutlichkeit verschiedene Missverständnisse, welche im Diskurs zur *Musique concrète* vorhanden seien (vgl. ebd.: 26 ff).
Der Begriff der ‚Klangfixierung' stammt von Chion selbst; er wollte damit betonen, dass Klang nicht aufgezeichnet werde, sondern seine Schöpfung auf einem Trägermedium ‚fixiert' werde. Die Klangfixierung sei die erstmalige Möglichkeit für Musizierende, sich selbst von außen zu hören, von der Geste der Klangerzeugung unabhängig (ebd.: 19).

InterpretInnen aufgeführt, sondern auf Tonträger für das Hören bereitgestellt. Das klingende Ergebnis der *Musique concrète* ist also paradoxerweise eine abstrakte Musik, während sich bei herkömmlich notierter und interpretierter Musik die zunächst abstrakte Konzeption in der Aufführung konkretisiert.[7]

Die *Musique concrète* lässt sich somit als Gegenentwurf zur komponierten Musik verstehen, denn diese basiert auf einer ‚abstrakten' Partitur und einem imaginären und nicht auf dem konkreten Klang. Die Absenz einer üblichen Notation ist als bewusste Entscheidung gegen den hochdeterminierenden Ansatz einer Partitur zu verstehen, und so erläutert Schaeffer in seiner erstmaligen Definition der *Musique concrète*:

> Unsere Musik haben wir ‚konkret' genannt, weil sie auf vorbestehenden, entlehnten Elementen einerlei welchen Materials – seien es Geräusche oder musikalische Klänge – fußt und dann experimentell zusammengesetzt wird aufgrund einer unmittelbaren, nicht-theoretischen Konstruktion, die darauf abzielt, ein kompositorisches Vorhaben ohne Zuhilfenahme der gewohnten Notation […] zu realisieren. (1950, zitiert in: Schaeffer 1974: 18 f.)

Spätestens mit Schaeffers theoretischer Schrift *Traité des objets musicaux* (1966) sind auch die Begrifflichkeiten sowie die phänomenologischen Hintergründe als Grundlage künstlerischer Kreation und Forschung lanciert. Darin zeigt sich die ausgeprägte Verbindung von Musik, Technik und Forschung: Es gehe nicht darum, „einfach eine neue Musik um der Musik willen zu machen, nicht nur um einen musikalischen Stil, sondern auch um eine ‚Recherche' […], eine epistemologische Unternehmung" (Müller 2013: 290). Im Fokus stehen dabei Begrifflichkeiten wie die *écoute réduite* und das *objet sonore*, der *sillon fermé* und die *cloche coupée*.

Der Begriff der *écoute réduite* gilt quasi als Grundbedingung der *Musique concrète*: Einen Klang nur als das pure Klangobjekt – als *objet sonore*[8] – zu hören, welches „für sich stehen

---

[7] Diese Paradoxie führt zwangsläufig zu Konfusionen – was Schaeffer aber auch diskutiert. Zudem schwebt Schaeffer bereits eine „rege Austauschbewegung" zwischen der ‚abstrakten' und der ‚konkreten Musik' vor, „die sich eines Tages zwischen den Klassikern und den Modernen vollziehen könnte" (1974: 19 f.).

[8] Meistens wird in der vorliegenden Arbeit der französische Begriff *objet sonore* anstelle des deutschen ‚Klangobjekts' verwendet, weil dadurch auch der Kontext zum *objet trouvé* und dem *Ready-made*, aber auch zu Ferraris *objet social* transparenter wird.
Bei häufig auftauchenden französischen Begriffen wird zudem die Groß- und Kleinschreibung spezifisch angewandt: Wenn ein Begriff in der deutschen Sprache als genug etabliert eingestuft werden kann (so zum Beispiel ‚*Musique concrète*'), schreibe ich den Anfangsbuchstaben groß. Ferraris *Musique anecdotique* hingegen ist nicht ein allgemein etablierter Begriff, um analog dazu großgeschrieben zu werden. Damit nicht eine Gewichtung zwischen den Begriffen ***M**usique concrète* und ***m**usique anecdotique* evoziert wird, bevorzuge ich es aber, beide Begriffe dennoch mit Großbuchstaben zu beginnen: *Musique concrète* und *Musique anecdotique*. In beiden Fällen existiert eine deutsche Version – ‚konkrete Musik' und ‚anekdotische Musik'. Mir scheint aber der deutsche Begriff ‚anekdotische Musik' aus Gründen der nicht übersetzbaren Wortkonnotation nicht adäquat zu sein (siehe dazu 4.3), deshalb verwende ich für beide Begriffe die französische Variante. Umgekehrt verfahre ich hingegen

solle, ohne während des Hörprozesses in Zusammenhang mit seiner Quelle gestellt zu werden" (Ulm 2001: 231), erfordert eine dazu komplementäre Hörhaltung, die *écoute réduite*. Dieses reduzierte, abstrahierende Hören findet seinen Ursprung im *sillon fermé*, der geschlossenen Schallplattenrille, welche das wiederholte, repetitive Hören eines Klanges ermöglicht. Das kann zu einer Hörerfahrung führen, bei welcher Ursache und Quelle des Klanges nach und nach in den Hintergrund rücken, und so nur noch seine Klangcharakteristik im Fokus steht. Auf diese Weise wird der Klang mittels *écoute réduite* zum *objet sonore* (vgl. z. B. Müller 2013: 292 ff).

Für das ‚Erlernen' und Etablieren einer *écoute réduite* wird neben dem *sillon fermé* ein zweites wichtiges Phänomen genannt – das Verfahren der *cloche coupée*: Wenn die Aufnahme eines Glockenklangs gehört wird, rezipiert die zuhörende Person üblicherweise ‚eine Glocke'. Wenn allerdings der Einschwingvorgang dieses Klanges auf der Aufnahme weggeschnitten (*coupé*) wird, ist ein Klang zu hören, der vom Objekt Glocke losgelöst ist und ähnlich wie eine Flöte oder eine Oboe klingt (vgl. z. B. Chion 1983: 20, Müller 2013: 291 f.) und damit eine gänzlich andere, abstrahierte Klangqualität besitzt. Außermusikalische Bezüge sollen also mittels reduzierten Hörens ignoriert oder entfernt werden, um zu einer im Klang abstrakten Musik zu finden – der *Musique concrète*.

Ferraris künstlerische Ansätze, wie er sie in seiner *Musique anecdotique* einsetzt, sind dazu einerseits Gegenentwurf, andererseits Erweiterung: Er sucht geradewegs danach, Klangursachen und -quellen einzubeziehen, um dabei soziale Aspekte, kulturelle Werte eines Klanges oder auch nur ein naives klangliches Abbild unserer Umgebung der zuhörenden Person anzubieten: Der Klang der Stimme eines Marktschreiers, das Glockengebimmel der Dorfkirche und das Rauschen des Bächleins sollen in der Musik ihren Platz behaupten, mitsamt ihren außermusikalischen Qualitäten. Schaeffers *sillon fermé* wird so von Ferrari zum Konzept der Tautologie mit Bezug zu unserer Umwelt erweitert (4.3), und anstelle einer *cloche coupée* dürfen die Glocken bei Ferrari für die zuhörende Person auch zu den *cloches du village* (7.3) werden – weshalb Ferrari auch den Begriff *anecdotique* einführt.

Während Schaeffers *écoute réduite* auf Husserls ‚Epoché'-Konzept der transzendental-phänomenologischen Reduktion basiert, strebt Ferrari ein offenes, nicht zwangsläufig abstrahierendes Hören an. Die abstrahierende *écoute réduite* klammert alles aus, „was ich vom

---

bei Ferraris *objets*: während der Begriff *Objet trouvé* längst etabliert wäre, verbleiben Begriffe wie *objet sonore*, *objet trouvé sonore* und vor allem *objet social* in einem Ferrari-spezifischen Diskurs (auch wenn Schaeffer den Begriff *objet sonore* ebenfalls verwendet). In diesem Fall gleiche ich die Schreibweise umgekehrt an; nur schon deshalb, weil hier häufiger vom Ferrari-spezifischen *objet sonore* als ansonsten nicht etabliertem Begriff die Rede ist, und weitaus seltener vom *objet trouvé*.

betrachteten Gegenstand zu wissen glaube, reines Schauen des Erscheinenden“ (Haffter 2013: 13). Ferraris offenes Hören hingegen bezieht das Bestreben mit ein, auch all dasjenige einklammern zu dürfen, was ich von einem Gegenstand zu wissen glaube – und dabei die Abstraktion dennoch als musikalische Option zu begreifen.

Das Tonband erlaubt ihm so einen Zugang zum *objet social*, zum *objet trouvé*, zu einer Skala zwischen Realismus und Abstraktion (Ferrari in: Caux 2002: 38) – weshalb ihn „seine Kollegen […] als virtuosen Hersteller ‚naturgetreuer' und ‚artifizieller' Klangbilder“ schätzten, so der Musikwissenschaftler Rudolf Frisius (2012: 29).

Für Ferraris Schaffen ist der hier abgesteckte Themenkomplex entscheidend. Ferrari selbst hat denn auch maßgeblich dazu beigetragen, eine neue Ära im Bereich der elektroakustischen Musik einzuläuten, welche die Musikwissenschaftlerin Joanna Demers als Post-Schaefferian bezeichnet: „Post-Schaefferian electroacoustic music can […] be fruitfully understood as the product of clashes over whether music should stand apart from outside the world, as well as whether compositional intention can or should trump listeners experience“ (2010: 26). Dieser Frage nachzugehen, ist anhand Ferraris elektroakustischer Musik vertieft möglich – gerade deshalb, weil er das Verhältnis zwischen Intention des Komponisten und dem individuellen Hörerlebnis spezifisch verhandelt (oder geradewegs ignoriert, indem er die Differenzen sucht), wie auch einen ausgesprochen deutlichen Bezug zur Außenwelt und zur einzelnen zuhörenden Person eröffnen möchte.

Die *Musique concrète* ist also gerade deshalb eine wichtige Grundlage von Ferraris Universum elektroakustischer Musik, weil ohne diese künstlerische Auseinandersetzung das Dispositiv *Musique anecdotique* wohl gar nicht zustande gekommen wäre. Dies ist auch der Grund, weshalb der Themenkomplex hier historisch betrachtet und die Anfänge der *Musique concrète* einbezogen werden müssen.[9] Auch in Bezug auf die späten Arbeiten Ferraris wie *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* ist dieser Zusammenhang von Bedeutung – ich erinnere an die eingangs zitierte Überlegung Ferraris zu den *nouveaux concrets du temps réel*. Der Musikwissenschaftler Max Nyffeler bringt den Zusammenhang aus der Sicht der Praxis auf den Punkt, indem er historisch bis in die Anfangszeit der *Musique concrète* Bezug nimmt: „[…] [Ferraris] Zusammenarbeit mit Turntable-Musikern und Live-Elektronikern in

[9] Eine ausführliche Behandlung des Themenfelds *Musique concrète* – um vorhandene Missverständnisse und Widersprüche zu thematisieren – würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Als weiterführende Literatur ist unter anderem Michel Chions *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrètement* (Chion 2010 [1991]) aufschlussreich.

den 1990er Jahren [[10]] – was sind deren Praktiken anderes als eine Fortsetzung der Experimente mit manipulierten Grammophonplatten, die er in der Frühzeit der Gruope [sic – gemeint ist die *Groupe de recherches musicales* (GRM)] machte?“ (2014: 8). Die Praktiken sind zwar vergleichbar; hingegen können sich die *objets sonores* der *nouveaux concrets du temps réel* in ihrer Charakteristik und Form analog zu den *objets* von Ferrari variabler formieren als es in den Grundsätzen einer *Musique concrète* angelegt ist, weitaus unabhängiger von einer *écoute réduite*.

1.1.2 Improvisation und experimentelle Elektronik-Avantgarde, Ferraris *archivisme*

Auch wenn die Verfahren der *nouveaux concrets du temps réel* als Fortsetzung der Studio-experimente der *Musique concrète* verstanden werden können, sind die hörbaren Ergebnisse different zu verorten – Freiheit im Spiel und Flüchtigkeit des klanglichen Ergebnisses sind dabei entscheidende Punkte. Im Gegensatz zur *Musique concrète*, bei welcher eine ‚Bereit-stellung‘ auf Tonträgern dem Normalfall entspricht, entsteht die Musik als unmittelbare Performance auf der Bühne, mit einem möglicherweise ähnlich klingenden Ergebnis. Das Ergebnis wird dadurch umso flüchtiger, es wird nicht mit dem Ohr komponiert, sondern improvisierend agiert; das ständige „Hin und Her zwischen ‚tun‘ und ‚hören‘“ (Chion 2010 [1991]: 39) wird auf den flüchtigen Moment der unmittelbaren Gegenwart reduziert, anstelle eines langwierigen Arbeitsprozesses im Studio.

In der hier vorliegenden Forschungsarbeit wird elektroakustische Musik allerdings fast ausschließlich ab Tonträger untersucht, wodurch der Aspekt der Live-Performance nur gestreift wird, genauer gesagt, zu einem Großteil bewusst ausgeklammert wird. Die Problematik einer Aufzeichnung solch flüchtiger, im Konzert einmalig erklingenden Musik wird aber umso mehr im Kontext der hier angewandten Methode der Höranalyse diskutiert (5.2). Auch Ferraris Musik thematisiert das Phänomen der Flüchtigkeit von Klang – ein Aspekt, der sich auch bei improvisatorischen Verfahren deutlich manifestiert. Deshalb soll an dieser Stelle trotzdem kurz auf den Begriff der ‚freien Improvisation‘ eingegangen werden. Der britische Gitarrist Derek Bailey[11] gilt als Pionier der freien Improvisation und hat in der Einleitung zu seiner Publikation

[10] Nyffeler irrt hier: die erste Zusammenarbeit fand erst 2000 statt (siehe 8.1) – und Ferraris *Musique concrète*-Arbeiten sind vermutlich nicht mehr mit Plattenspielern realisiert worden, sondern bereits mit Tonbandgeräten.
[11] Baileys Einfluss wird im *Grove Music Online* so umschrieben: „A creative and highly original improviser, and the pioneering figure in guitar experimentalism, Bailey made the seamless transition from jazz through free jazz

Improvisation. Its Nature and Practice in Music (1993 [1980]) die Improvisation als allgemeine musikalische Praxis treffend umschrieben:

> Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic. And, more than that, any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misinterpretation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation. (1993 [1980]: ix)

Bailey weist damit auf die Problematik hin, dass Improvisation sich durch ihre Wesensart einer Untersuchung entzieht. Der Musiker und Musikwissenschaftler Dieter A. Nanz sieht im Versuch, musikalische Improvisation durch Analyse greifbarer zu machen, geradezu die Gefahr einer „Autopsie" der Musik (2011: 9 f., siehe auch 5.2). Die Flüchtigkeit des Klanges in freier Improvisation hat also ihr Pendant in der Problematik ihrer Analyse.

Baileys Charakterisierung improvisatorischer Verfahren entspricht auch der Spielhaltung, wie sie von jenen MusikerInnen bevorzugt wird, welche Ferrari als die *nouveaux concrets du temps réel* bezeichnet. Diese Spielhaltung ist vom schöpferisch-existentiellen Risiko der freien Improvisation begleitet; risikoloses Spielen würde denn auch einer Selbstzensur frei improvisierender MusikerInnen gleichkommen. Im Kontext elektroakustischer Musik lässt sich eine dementsprechend ähnliche Haltung beobachten. Bailey verortet das klangliche Ergebnis von freier (also stilunabhängiger, nicht idiomatischer) Improvisation als ausgesprochen vielfältig und vor allem gezeichnet von den individuellen Identitäten der MusikerInnen: „Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the […] persons playing it" (1993 [1980]: 83).

Hier setzt denn auch Ferrari mit dem Spielkonzept von *Les Archives Sauvées des Eaux* an. Das für zwei „Audio-Performer" (Barthélemy 2018a) konzipierte Stück wird mit Hilfe einer skizzierten Spielpartitur realisiert, und Ferraris Klänge sind vorbestimmt, denn er bedient sich dabei in seinem Klangarchiv – von freier Improvisation zu sprechen, wäre deshalb falsch. Das Risiko im Spiel und die klanglich-musikalische Identität der beteiligten Musizierenden hingegen scheint deutlich vorhanden wie auch entscheidend zu sein. So, wie der Musikwissenschaftler Christian Kaden Improvisation als „Chaos innerhalb abgesteckter Bezirke"

---

to free improvisation, working with a huge variety of musicians from different musical disciplines and influencing a generation of guitarists in Europe, North America, and Japan" (Dean und Adams 2009 [2002]). Allerdings dürfte sein Einfluss dank der Publikation *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* (1993 [1980]) weitaus größer, wenn auch weniger instrumentenspezifisch sein.

(zitiert nach Schneider 2000: 185 f.) charakterisiert, dürfte also am ehesten von improvisatorischen Verfahren im Rahmen des Spielkonzepts *Les Archives Sauvées des Eaux* ausgegangen werden. Eine „gewisse Regulation des Chaotischen“ und eine „Chaotisierung des Regelhaften“ bilden den Rahmen für ein „So-und-auch-anders“ (ebd.) – was denn auch den Aspekt des risikovollen Spiels verdeutlicht. Der Musikwissenschaftler Hans Schneider konstatiert, auf Kadens Charakterisierungen rekurrierend:

> [Improvisation] ist eine nichtlineare Suche, bei der nicht stur bloß einem anderen Weg gefolgt, sondern rhizomartig und mit aller Vorsicht das musikalische Gelände abgetastet wird. Dabei wird der eigene Ursprung, der Ausgangspunkt und das mit der Zeit angesammelte Neu-Integrierte nie über Bord geworfen, sondern […] für die Suche nach dem Neuen als auch für das Zurechtkommen im Neuen verwendet. (ebd.: 188)

Archives Sauvées des Eaux bot Ferrari wohl genau diese Möglichkeit: Neues zu erfahren – durch die Konfrontation mit improvisatorischen Verfahren der *nouveaux concrets du temps réel* – und die neuen Einflüsse auch in anderen Arbeiten wie zum Beispiel in *Les Arythmiques* aufzunehmen, ohne dabei die weiterführende *Exploitation des Concepts* auszuklammern.[12]

Dass Pérez die Bezeichnung „experimentelle Elektronik-Avantgarde“ (2014: 20) für die Szene junger Elektronik-MusikerInnen wählt, welche Ferrari auch als *les nouveaux concrets tu temps réel* bezeichnet, ist Symptom für die Problematik einer Einordnung und Abgrenzung von Begrifflichkeiten. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist zumindest relevant, dass mit dem Begriff ‚experimentelle Musik‘ das Risiko und das ‚Abnorme‘ der musikalischen Praxis betont wird, wozu häufig auch improvisatorische Verfahren zu zählen sind. Auch Demers umkreist den Begriff *experimental* als „anything that has departed significantly from norms of the time, but with the understanding that something experimental in 1985 could have inspired what was conventional by 1990“ (2010: 7) und bezieht sich dabei auch auf Piekuts (2008) Erklärung: „experimentalism is not a metaphysical essence but a series of unusual practices whose strangeness stands out in relation to whatever the mainstream happens to be“ (zitiert nach: Demers 2010: 7). Ferraris Ansätze dürften in diesem Bereich verortet werden, auch wenn – oder gerade weil – damit ein durchaus diffuses Feld an *unusual practices* abgesteckt ist. Begriffe wie ‚experimentell‘, ‚freie Improvisation‘ und ‚Avantgarde‘ werden in dieser Arbeit

[12] In der vorliegenden Forschungsarbeit verwende ich deshalb meistens den Begriff ‚improvisatorische Verfahren’, was die hier umschriebenen Aspekte freier Improvisation einbeziehen soll, inklusive der erwähnten Problematiken und Unklarheiten.

nicht vertiefter thematisiert, weil es hier darum geht, solche Begrifflichkeiten als Grundlage einer Kontextualisierung zu verstehen.[13]

Ein weiterer Aspekt von Ferraris *Exploitation des Concepts* betrifft den ‚archivisme'. Der Musikwissenschaftler Pierre Albert Castanet versuchte 2001 bewusst arbiträr wie auch ironisch, Ferraris Schaffen für die historische Musikwissenschaft so zu präsentieren, dass er verschiedene Dekaden mit Schaffensphasen gleichsetzt (siehe auch Kapitel 3).[14] Dabei wählt er für die zum Zeitpunkt der Publikation laufende Dekade ab 2000 den Begriff ‚archivisme'; wohl rekurrierend auf die damals bereits existierenden Arbeiten *Cycle des Souvenirs* (1995–2000), *Les Archives Sauvées des Eaux* (2000) und *Archives Génétiquement Modifiées* (2000). Alle drei Arbeiten gehören zur Werkreihe *Exploitation des concepts*, womit die Frage im Raum steht, wie der *archivisme* zum Begriff der Konzeptausschöpfung in Bezug zu setzen wäre. Castanets eigentlich ironisch gedachte Historisierung lässt sich dabei auch als Fingerzeig verstehen, dass Ferraris *archivisme* als eine Art ‚Ausschöpfung' des eigenen Schaffens verstanden werden könnte, als eine Aktivierung bereits verwendeter Materialien, Werke und Verfahren. Somit ginge es also um ein ‚aktives Archiv', welches für die Archivwissenschaftlerin Julia Fertig (2011) Parallelen zum konzeptualistischen Archiv[15] aufweist. Charakteristisch seien dabei unter anderem „Work in Progress; Parallelität von Schaffens- und Archivierungsprozessen, multidirektionale Kommunikation, Kollaboration, Medienvielfalt […]" sowie der Zugriff statt die Speicherung als wichtigster Prozess im Umgang mit einem Archiv (Fertig 2011: 6). Naheliegend scheint, dass bei elektroakustischer Musik – insbesondere jener mit aufgezeichneten Klängen – ein aktives Archiv per se vorhanden ist, was Ferrari allerdings zu erweitern wusste, unter anderem mit der *Exploitation des Concepts*.

In *Les Arythmiques* wird der *archivisme* als Teil des aktiven Archivs nicht nur innerhalb der Werkrealisierung, sondern auch als künstlerisch-konzeptuelles Verfahren sichtbar. Denn

---

[13] Zur Dimension des Begriffs ‚experimental' sei unter anderem auf die Publikation *What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized Sound Too Rarely Heard* (Landy 1991) hingewiesen. Derek Bailey problematisiert zudem in seiner Publikation *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* das Begriffspaar ‚experimental music' und ‚avant-garde music' im Kontext freier Improvisation (1993 [1980]: 83). Dass zum Beispiel Schneider (2000: 98) das Begriffspaar ‚experimentelle Avantgarde' ohne weitere Erläuterungen mit seinem eigenen Begriffsverständnis verwendet, verdeutlicht einerseits die Problematik von Begriffsbildungen, andererseits auch die Gefahr des nicht gewinnbringenden, ausufernden Diskurses.

[14] Castanet schlägt in *Luc Ferrari: Mnemosyne mise à nu* (2007 [2001]) vor, wie ein Ferrari-Biograph ‚musikhistorisch seriös' vorgehen könnte: „Avec tout le sérieux de la démarche universitaire, le biographe de Ferrari pourrait […] bien habiller les décennies de mots en 'isme' si chers aux théoriciens ou aux historiens de la musique" (Castanet: 7).

[15] In ihrem Aufsatz geht es unter anderem um die Archivkunst des Moskauer Konzeptualismus (ebd.: 1 ff), weshalb sie denn auch vom konzeptualistischen Archiv spricht.

das Werk thematisiert Ferraris Klangarchiv als seine eigenen Erinnerungen an Vergangenes: Der Werkkommentar (Ferrari 2005a) lässt deshalb auch den Schluss zu, dass seine Erinnerungen ebenso zu seinem aktiven Archiv gezählt werden müssten – ist ein Klangarchiv an Erinnerungen geknüpft, wären diese ebenfalls zum persönlichen aktiven Archiv zu zählen.

Ferraris Klangarchiv enthält unter anderem zahlreiche *fieldrecordings*,[16] einzelne Klangobjekte in ihrer ursprünglichen oder auch transformierten Form, sowie integrale Tonspuren von geschaffenen Werken. Auch fällt auf, dass Ferrari in seinem Werkverzeichnis (u.a. in: Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) häufig den Begriff *sons mémorisés* (oder auch die Abkürzung ‚SM') als Werkformat erwähnt,[17] sich damit jeglicher Zuordnung oder Klassifizierung entzieht, dafür aber die ‚gespeicherten Klänge' umso mehr gewichtet. Dass Ferraris gespeicherte Klänge seinem aktiven Archiv zuzuordnen sind, formuliert auch Pérez:

> [Archivklänge] erneut zu hören heisst […], ihnen in Raum und Zeit versetzt zu begegnen und deshalb etwas anderes zu hören, sie anders zu hören. Sein Archiv stellt ihm eine Falle. Das vermeintlich Alte ist immer neu, das vermeintlich Fixe ist immer anders. Das mag vielleicht erklären, warum ihm diese Reise in die Vergangenheit paradoxerweise Zugang zur damaligen jungen experimentellen Elektronik-Avantgarde verschaffte. (Pérez 2014: 20)

Um Konfusionen zu vermeiden, habe ich mich für die vorliegende Arbeit dazu entschieden, begrifflich wie folgt vorzugehen: Die beiden Begriffe *archivisme* und ‚Archivexploitation' werden nur im Kontext von Klangspeicherung benutzt; hier steht somit Ferraris Klangarchiv im Fokus. Der Begriff *Exploitation des Concepts* hingegen wird einerseits für die so betitelte Werkreihe verwendet, andererseits ist er auch stellvertretend für Ferrari gesamtes aktives Archiv zu verstehen. Im Zentrum desselben stehen zwar die Konzepte Ferraris, diese sind allerdings in sich zu wenig geschlossen, als dass sie nicht auch bereits geschaffene Werke und das Klangarchiv beinhalten können.

Mit den erläuterten Begriffen Musique concrète, écoute réduite, Musique anecdotique, les nouveaux concrets du temps réel, Improvisation, experimentelle Elektronik-Avantgarde,

---

[16] *Fieldrecordings* (auch ‚*Field recordings*') sind im Unterschied zu einzelnen aufgezeichneten Klängen meist als länger dauernde Klangaufzeichnungen unserer Umwelt zu verstehen. Demers deutet in ihrem Glossar in *Listening through the Noise* (2010) auch auf die Ursprünge der *Field recordings* hin: „Field recordings are used in disciplines like anthropology and zoology to document sound in their natural contexts, such as languages or animal sounds" (Demers 2010: 168). Fieldrecordings bilden denn auch häufig den Klang der Realität unmittelbar ab (ebd.). Ferrari nimmt im Bereich der *fieldrecordings* eine eigentliche Pionierrolle ein, so zum Beispiel mit *Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* (1970, siehe dazu auch 4.4).

[17] Mit *sons mémorisés* bezeichnet Ferrari unsystematisch und ohne erkennbare Logik einerseits Tonspuren in Instrumentalkompositionen, andererseits wird der Begriff aber auch als ‚Instrumentierung' ganzer Werke verwendet, ähnlich zu Bezeichnungen wie zum Beispiel „Bande magnétique stéréo", „Musique pour un film" oder „Pièce radiophonique en 3 parties" (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]).

archivisme, fieldrecording und der Exploitation des Concepts als aktivem Archiv ist ein grundlegendes Themenfeld abgesteckt. Wie sich dieses Themenfeld auf Seiten der Rezeption präsentiert, zu welchen Konsequenzen es dort führt und welcher Problematik sich die Analyse damit stellt, wird im nächsten Unterkapitel thematisiert.

1.1.3 Poiesis und Aisthesis bei elektroakustischer Musik – *écoute élargie*

Für die vorliegende Arbeit wird elektroakustische Musik als Tonträger-Musik betrachtet. Dadurch werden einige Aspekte bewusst ausgeklammert: genauso, wie die *Musique concrète* der 1950er Jahre als reine Lautsprechermusik präsentiert wurde, kann auch gegenwärtige experimentelle Musik der *nouveaux concrets tu temps réel* aus rein auditiver Perspektive begriffen werden, auch wenn dahinter Faktoren wie Live-Performance und Spielpraxis entscheidend sein können. Hier wäre der Einwand berechtigt, dass die Musik dadurch auf ihre klangliche Komponente reduziert wird und andere eigentlich relevante Kriterien fehlen. Bei Ferraris Musik ist diese Reduktion allerdings legitim, weil der Klang seine Ergänzung in der mitberücksichtigten individuellen Rezeption findet. Der aktive Part der zuhörenden Person ist also ebenso entscheidend wie der Klang an sich. Die Musik ab Tonträger kann deshalb als die gemeinsame Aktivität von Komponist und zuhörender Person verstanden werden. Zumindest bei Ferraris *Musique anecdotique* kann dieser Prämisse gefolgt werden. Da aber auch das Format *Musique anecdotique* nicht klar abgegrenzt ist, soll diese Prämisse hier auch für nicht explizit als *anecdotique* bezeichnete Musik angenommen werden.

Dem nur auditiv vorhandenen Klang wird also die Rezeption desselben hinzugefügt; die Produktion und Rezeption von Klang werden dadurch gleichwertig. Umso interessanter wird dadurch die Verortung der Musik im Konstrukt Realisierung – Projektion über Lautsprecher – Rezeption. Semiotisch gesprochen geht es also um die Musikformierung im Gebilde Poiesis – Signal – Aisthesis. Der Komponist und Musikwissenschaftler Simon Emmerson thematisiert in seinem Aufsatz *Where is ‚the work' of electroacoustic music?* (2008) diese Problematik; er verwendet dafür das Modell des Musiksemiotikers Jean-Jacques Nattiez als Grundlage. Eine kurze Erläuterung des Modells von Nattiez und den von Emmerson vorgeschlagenen Alternativmodellen ist für den vorliegenden Fall ein guter Weg, um die Spezifität von elektroakustischer Musik wie jener von Ferrari genauer fassen zu können und die daraus gefolgerten Beweggründe für die Methodenwahl herauszuschälen.

Nattiez unterscheidet drei verschiedene Betrachtungsweisen des Gegenstands Musik: die Poiesis, das neutrale Level und die Aisthesis (Emmerson 2008: 35). Mit Poiesis ist der kreative Prozess gemeint, welcher der Produktion zugrunde liegt; die Poiesis beinhaltet also zum Beispiel Intentionen des Komponisten und Kompositionsstrategien.[18] Die Aisthesis verweist hingegen auf den Prozess der Wahrnehmung des Empfängers, also auf das Hörerlebnis, auf den Prozess des Interpretierens auf Seiten des Hörers. Es bleibt das neutrale Level als drittes Element, später von Nattiez ersetzt durch den Begriff ‚trace' – damit sei ein Bereich zwischen Poiesis und Aisthesis zu verstehen, welcher die Analyse erst ermögliche (ebd.: 35): eine extra-temporale Materialspur beispielsweise, welche abgekoppelt von kompositorischer Intention und Hörerlebnis betrachtet werden kann. Während das Hörerlebnis (Aisthesis) wie auch die Realisierung (Poiesis) zeitgebunden sind, verbleibt das neutrale Level außerhalb dieser Zeitgebundenheit, das Werk wird damit scheinbar fassbarer repräsentiert und dadurch zum ‚greifbaren', nicht flüchtigen Objekt der Analyse, so zum Beispiel in Form einer analysierbaren Partitur. Im Falle einer lediglich in Form von aufgezeichneten Klängen verfügbaren Musik löst sich dieses nicht flüchtige neutrale Level möglicherweise im Nichts auf, bis auf wenige Spuren wie Produktionsskizzen, die sich allerdings einer Klangvorstellung, wie sie bei einer Partitur begrenzt möglich ist, häufig entziehen. Deshalb scheint der von Nattiez später vorgeschlagene Begriff ‚trace' anstelle des ‚neutralen Levels' auch geeigneter.

Eine Musik wie Ferraris *Musique anecdotique* zu Analysezwecken auf ein solches neutrales Level zu reduzieren, würde aber gleichsam einer sinnlosen Neutralisierung entsprechen, weil die Musik auf dieser Ebene gar nicht fassbar wird – ähnlich, wie der Komponist Konrad Böhmer den Sinn des Analysierens elektroakustischer Musik hinterfragt, genauer gesagt die Gefahr einer sinnlosen Objektivierung wittert: „[…] musikalische Analyse [hat] sich zu einer selbständigen Tätigkeit entwickelt, die zielsicher an der Musik vorbeischießt und von

[18] Im Folgenden wird der Begriff der Poiesis verwendet, auch wenn im Falle elektroakustischer Musik häufig jener der ‚Praxis' als geeigneter erscheinen würde. Grund dafür ist, dass die hier vorgestellten Analyse-Modelle ausschließlich den Begriff Poiesis verwenden. So soll eine Verwässerung der Grundlagendiskussion vermieden werden; dennoch muss an dieser Stelle die mögliche Unterscheidung von Poiesis und Praxis kurz legitimiert werden. Der Begriff ‚Praxis' wäre in einigen Fällen deshalb zu bevorzugen, weil die Produktion elektroakustischer Musik häufig nicht als ein poietischer Prozess zu verorten ist, sondern als ein praktischer, was in vielen Bereichen experimenteller und improvisatorischer Verfahren zu beobachten ist. Der Grund dafür liegt im Charakter der Werkproduktion. Die aus der Antike stammende Unterscheidung von Poiesis und Praxis betrachtet Dieter Mersch als eine sinnvolle, zu unrecht vergessene Differenzierung ästhetischer Produktion, denn die Praxis „gründet in *pragmata*, die zugleich Handlungen wie ‚Vorfälle' und Ereignisse sind und deren telos (Ziel, Zweck) in sich selbst liegt, während […][die Poiesis] auf Tätigkeiten verweist, deren Zweck die Herstellung oder Gestaltung einer ‚Sache' darstellt" (2015: 54). Zum Beispiel kann so der Absichtslosigkeit ein künstlerisches Potenzial im Rahmen der ‚Praxis' zugestanden werden – was im Beispiel von Ferraris Musik immer wieder deutlich wird, so zum Beispiel mit dem Begriff *anecdotique* (siehe 4.1). Auch sind improvisatorische und experimentelle Verfahren viel zu stark mit ihrem Zweck verknüpft, als dass sie als poietische Prozesse verstanden werden sollten.

ihr nur das säuberlich abgenagte Skelett übrigläßt“ (1997: 37). Um zu tatsächlichen Erkenntnissen der Musik Ferraris vorstoßen zu können, sollte also die Musik vor allem aus Sicht der Aisthesis, möglicherweise aber auch von Seiten der Poiesis oder der Praxis betrachtet werden – und dabei den temporalen Aspekt des unmittelbaren, gegenwärtigen Moments zwangsläufig miteinbeziehen.

Nattiez konstatiert, dass das für die Analyse üblicherweise beigezogene *neutrale Level* bei elektroakustischer Musik durch die spezifische Art der Poiesis geradezu neutralisiert wird und damit um seine Existenz gebracht wird, wie auch der alternative Begriff ‚trace‘ problematisch wird (vgl. dazu Demers 2010: 25). Emmerson unterscheidet für eine solche Problemstellung *inside time* und *outside time* (2008: 36 ff) – er zeigt damit die Problematik auf, wie sie sich mit einer Analyseperspektive bei elektroakustischer Musik einstellt: „Our contemplative analytical side wishes to represent this musical process as object to overcome time and a reliance on memory – we need an outside time description“ (ebd.: 36) – auch wenn diese Musik eigentlich fast ausnahmslos *inside time* zu verorten wäre: Die spezifische Formierung von Lautsprechermusik ist von *inside time*-Prozessen dominiert, von Ereignissen im gegenwärtigen Moment des Erklingens, sei dies auf Seiten des Komponisten oder auf Seiten des Hörers; das üblicherweise erwünschte *outside time*-Objekt, die objektivierbare, nicht zeitgebundene *trace* in Form einer Partitur, fehlt oder ist gänzlich anders zu verorten. Nattiez Trichotomie zu transformieren, um eine für diese elektroakustische Musik noch adäquatere Variante zu entwerfen, ist deshalb das Ziel Emmersons. Er lokalisiert das neutrale Level (die *trace*) verändert, indem er den Begriff ‚Representation Level‘ setzt; Poiesis und Aisthesis aber bringt er in unmittelbare Nähe zueinander, oder er überlagert sie sogar (ebd.: 42 ff). Das *Representation Level* verbleibt außerhalb, es wird nicht als Teil der Formierung von Musik gedacht und kann je nach Werk einen kleineren oder größeren Umfang haben, oder sogar ganz fehlen. Damit bleiben Poiesis und Aisthesis als die beiden relevanten Aspekte der Musik. Gerade in Ferraris Ansatz ergänzen sich die beiden Seiten, ohne aber eine tatsächliche Spur zu hinterlassen.[19]

[19] Ein enger Bezug zwischen Poiesis und Aisthesis kann bei elektroakustischer Musik spezifisch gestaltet sein. Betreffend ihrer Tonträger-Produktionsweise würde der Musikanthropologe Thomas Turino elektroakustische Musik als „Studio Sound Art“ einstufen und so von „High fidelity“-Tonträgern abgrenzen (2008: 90 f.). Als *High Fidelity –hohe Wiedergabetreue* – bezeichnet Turino Aufnahmen, welche eine *Live Performance* repräsentieren; ob diese tatsächlich live stattgefunden hat oder aber nur simuliert wird, ist allerdings eine Frage der Produktion. Kriterien einer Live Performance wie (zum Beispiel das tanzende Publikum, oder die strenge Konzertform der westlichen Kunstmusik) werden also auf dem Tonträger nicht repräsentiert, so Turino; in *High Fidelity*-Form wird die Musik so zum reinen Objekt. Anders hingegen verhält es sich bei *Studio Sound Art* als „Music as an art object to be created by one group for consumption by another group not present in face-to-face situations […]; emphasis on the composition process and final product“ (ebd.). Dass in diesem Fall die Partizipation einer Zuhörerschaft als soziale Aktivität außer Kraft gesetzt wird, scheint folgerichtig zu sein. Allerdings werden dabei die hier

Als Spur (*trace*) denkbar wäre allenfalls der Tonträger. Im Moment des Abspielens wird er allerdings dank der Lautsprechermembran zum temporalen Moment (als Signal durch Klangwerdung) und so zum Ort der Porosität zwischen einem poietischen Prozess und dem ästhesischen[20] Prozess der Rezeption; der Tonträger verbleibt damit nicht *outside time*, sondern wird zum eigentlichen, stets fortschreitenden Moment der flüchtigen *inside time*. Ein Tonträger kann also auch nicht als *Representation Level* begriffen werden – eine *outside time*-Repräsentation muss deshalb mit anderen Methoden verfahren, um eigentliche *inside time*-Informationen in ein *outside time*-Format umzuwandeln.

Soll ein Forschungsgegenstand wie zum Beispiel Ferraris *Les Archives Sauvées des Eaux* oder *Les Arythmiques* adäquat untersucht werden, müssen dementsprechend methodische Varianten gefunden werden, um mit der Flüchtigkeit des *inside time*-Moments produktiv umzugehen und Poiesis und Aisthesis verknüpfen zu können. Die Fragestellung betrifft denn auch nicht nur Ferraris Musik, sondern lotet anhand derselben eine dafür entwickelte Variante der Höranalyse aus – die hypothetische Grundlage einer *écoute élargie* ist der Grundgedanke dazu, die Musik Ferraris der damit untersuchte Forschungsgegenstand. Die Bestrebung, sich dem *inside time*-Moment anzunähern, ist als durchaus risikoreiche Versuchsanordnung zwischen diesen zwei Polen – Ferraris Musik und *écoute élargie* – zu verstehen. Damit wird eine Variante von Analyse erprobt, welche nicht bloß das Skelett eines Werks übriglassen sollte – wovor Konrad Böhmer warnt – sondern den Anspruch hat, die Musik in ihrem Moment des Erklingens zu durchdringen. Das Vorhaben klingt utopisch, geht aber ein „schöpferisch-existentielles Risiko" ein, wie es Böhmer im Kontext elektroakustischer Musik deutlich und provokant fordert: „Musikalische Analyse geht an […] [der] ‚Durchdringung' [der Musik] vollkommen vorbei, sie geriert sich zum Instrument der Nachäffung, wo dringend schöpferisch-existentielles Risiko gefragt wäre" (1997: 42).

---

diskutierten Formen nicht berücksichtigt: Das individuelle private Hören von *Studio Sound Art* dürfte insbesondere bei Luc Ferraris *Musique anecdotique* als partizipativ gelten, auch wenn diese Partizipation zeitversetzt stattfindet.

[20] Als Adjektivierung von Aisthesis gilt die Variante ‚ästhesisch'.

1.2 Where is ‘the work’ of Luc Ferrari? – zur Fragestellung

Der Frage nachzugehen, wie sich Ferraris Musik auf Seiten der Aisthesis im Moment ihres Erklingens vervollständigt, ist zwar ein utopisches und bisher unerforschtes Vorhaben, ist aber in der vorliegenden Untersuchung der entscheidende Punkt. Es geht um das Experiment, sich Einblicke in den *inside time*-Moment zu ermöglichen, indem versucht wird, solche Einblicke in Form von Artefakten in das *Representation Level* auszulagern. Dort dürften auch ergänzend dazu bereits Aspekte der Poiesis zu finden sein, so zum Beispiel ein Werkkommentar von Ferrari, aber auch nicht dokumentierte, nur hörbare Aspekte einer Werkrealisierung. Auf diese Weise wird auch die Forschungsfrage präzisiert: Wie ergänzen sich Intentionen des Komponisten und das Hörerlebnis der zuhörenden Person? Bezieht die Musik auch außermusikalische Aspekte ein, welche sich auf Seiten des Hörers individuell konstituieren? Aufschlussreiche Antworten auf diese Fragen sind bei Ferraris elektroakustischer Musik gerade deshalb zu erwarten, weil er das Verhältnis zwischen Intention des Komponisten und dem individuellen Hörerlebnis spezifisch verhandelt – oder bewusst ignoriert –, wie auch einen ausgesprochen deutlichen Bezug zur Außenwelt und zur einzelnen zuhörenden Person als Individuum eröffnet.

Wie offen die Fragestellung gestaltet sein muss, zeigt Ferraris Kommentar auf die Frage, wie er seine Funktion als Komponist einschätze:

> Vom musikalischen Standpunkt habe ich der eigentlichen Musik (lacht) längst den Rücken gekehrt. Aber ich habe nie aufgehört zu komponieren. Man muss sagen, dass selbst die allerrealistischsten Sachen, die ich gemacht habe, extrem komponiert sind. Aber das hat nichts mit musikalischer Komposition zu tun. […] Die Musik an sich, das interessiert mich nicht. Ich mache Sachen, die mich etwas angehen, selbst in der Instrumentalmusik. Wenn das Musik ergibt – wenn die Leute sagen, dass das Musik ist – ist das sehr gut, habe ich nichts dagegen. (Ferrari in: Böhme-Mehner 2005: 58)

Abgesehen davon, ob *Les Arythmiques* oder *Les Archives Sauvées des Eaux* als Musik eingestuft werden soll oder nicht – dieser Frage wird hier nicht nachgegangen – wird damit deutlich, dass ein Analysefokus nicht unbedingt im Voraus eingenommen werden darf. Denn es gilt die Prämisse, dass „alles Hörbare […] potenzielles Objekt musikalischer Analyse“ sein kann, wie es Frisius (2002: 170) in Bezug auf die Analyse elektroakustischer Musik formuliert. Die entscheidenden Aspekte – die ‚potenziellen Objekte der Analyse‘ – sollen erst mit der Auswertung der Höranalyse herausgeschält werden.

Zusammengefasst lautet die Frage also: Wie können Ferraris elektroakustische Arbeiten vertieft analysiert werden, ohne im Vorfeld den Fokus der Analyse festzulegen, sondern die von Ferrari als entscheidend eingestufte Rezeption als aktiven Part der Musik miteinzubeziehen? Welche Ergebnisse resultieren daraus, in welcher Art formieren sich die Objekte der Analyse? Ergänzend dazu stellt sich zudem die Frage, welchen Stellenwert Ferraris Konzepte in seiner Musik haben, beziehungsweise ob diese für die Rezeption überhaupt entscheidend sind.

Weil Ferrari gerade darauf abzielt, jedem Hörer seine eigene, individuelle Ergänzung abzuverlangen, muss demnach auch mit dem privaten Hören in den eigenen vier Wänden Vorliebe genommen werden – was bei elektroakustischer Musik gegenwärtig dem Normalfall entsprechen dürfte. In diesem Rahmen wird der *inside time*-Moment als derjenige gegenwärtige Augenblick deutlich, in welchem eine zuhörende Person eine Musik für sich selbst erlebt. In Anbetracht von der zuvor formulierten Prämisse der gemeinsamen Aktivität von Komponist und zuhörender Person dürfte dieser Rahmen die richtige Grundvoraussetzung bieten für die Fragestellung.

Damit wird auch die andere Seite der Forschungsfrage beleuchtet: Können Bedingungen geschaffen werden, um *inside time*-Informationen der Aisthesis in ein *Representation Level* zu transferieren, ohne dabei auf die üblich verdächtigen Analyseobjekte wie die Struktur oder die Form zu fokussieren? Das Potenzial könnte also darin liegen, dass die ästhesischen *inside time*-Informationen nicht bereits einer Motivation zur Analyse entspringen müssen, und dadurch die potenziellen Objekte der Analyse nicht schon vorselektioniert würden.

Verallgemeinernd stellt sich also die Frage, ob es Verfahren gibt, eine Höranalyse zu betreiben, welche die für Analysen üblicherweise erwünschte *outside time*-Perspektive zu vermeiden sucht. Denn im Beispiel von Ferraris Musik muss davon ausgegangen werden, dass jegliche Objektivierung auf neutralem Level den eigentlichen Sinn der Musik verbergen würde, weil eine solche „zielsicher an der Musik […] [vorbeischießen]“ würde (Böhmer 1997: 37). Erlaubt also eine *écoute élargie*, musikalische Verfahrensweisen ohne voreilige Abgrenzungen zu untersuchen und marginalisierte Strömungen der Musikgeschichte neu zu betrachten?

Dass die medienhistorischen Entwicklungen der Klangspeicherung und die Verfügbarkeit von Tonträgern auch ihre Auswirkungen auf die Musikwissenschaft haben, wird im vorliegenden Fall mit der direkten Methodenimplikation deutlich, aber auch mit der untersuchten Thematik der elektroakustischen Musik Ferraris. Großmann (2013: 74 f.) wittert denn auch ein bedeu-

tendes Defizit der Musikwissenschaft, denn Musik sei aus gegenwärtiger Perspektive „Teil eines umfassenderen Bereichs auditiver Medienkultur(en), der durch den Wandel technischer Medien erweitert und verändert wurde“ (ebd.), und diese Situation sei zu berücksichtigen wie auch in die wissenschaftsmethodischen Grundlagen zu integrieren. Die hier vorliegende Forschungsarbeit kann dazu einen Beitrag leisten: Die Relevanz dieser Arbeit besteht unter anderem darin, die Situation produktiv zu nutzen, wie es Großmann fordert, und dabei die „Grenzbereiche zwischen einer musikbezogenen Perspektive – auf medienmusikalische Phänomene, Strukturen und Prozesse – und einer medienbezogenen Perspektive […] vor dem Hintergrund eines sinnvollen disziplinären Miteinanders neu auszubalancieren“ (ebd.: 75).

In der Kombination mit der vertieften und detaillierten Untersuchung zweier Werke Ferraris wird dieses Ausbalancieren gewagt und so eine ‚medienwissenschaftlich erweitere Musikwissenschaft‘ betrieben und weitergedacht, wie sie Großmann vorschlägt:

> Im Gegensatz […] [zur Medienwissenschaft] dient die Musikwissenschaft nicht primär dem Verständnis von Gesellschaft, Kultur und den sich dort vollziehenden Medienmechanismen, sondern dem Verständnis des ‚So-Seins‘ auditiv-ästhetischer Phänomene […]. Dazu gehört unter anderem die eingehende Analyse […] auditiver Artefakte. Hier hat sie ihre traditionelle Kompetenz, die es in einer medienwissenschaftlich erweiterten Musikwissenschaft weiterzuentwickeln gilt. (ebd.: 76)

Wie medienwissenschaftliche Aspekte produktiv genutzt werden können, wird mit dieser Untersuchung am Beispiel von Ferraris Musik erforscht – einerseits in der Methodik und der Entwicklung derselben, andererseits auch im eigentlichen Prozess der autoethnographischen Höranalyse. Grund dafür ist allerdings auch, dass mit Ferraris elektroakustischer Musik beste Voraussetzungen für eine medienwissenschaftlich erweiterte Musikwissenschaft vorliegen. Es erstaunt deshalb umso mehr, dass von Ferraris elektroakustischer Musik bisher nur einzelne Werke eingehender analysiert wurden – zu nennen wären insbesondere *Presque rien N° 1* und *Hétérozygote*; nicht dazu zählen aber die späten Arbeiten wie zum Beispiel *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques*.

Weshalb die späten Arbeiten Ferraris bisher nicht erforscht wurden, gründet zum Teil wohl in Berührungsängsten der Musikwissenschaft mit der experimentellen Elektronik-Avantgarde und ihren Verfahren, welche unter wissenschaftlichen Aspekten schwierig zu fassen sind. Tatjana Böhme-Mehner fragt in ihrem Nachruf auf Ferrari: „Wo verlieren sich die Spuren der Auseinandersetzung der ‚seriösen‘ Musikkritik mit Ferrari? Um seinen siebzigsten Geburtstag herum, am ehesten“ (2005: 49) – also in etwa zum Zeitpunkt der Lancierung der *Exploitation*

des concepts. Weitere Gründe für diese Tatsache liegen vermutlich in Ferraris Arbeit selbst; so wird beispielsweise der Werkbegriff von ihm stets in Frage gestellt, das Werk somit zunehmend schwieriger zu verorten, weniger greifbar. Auch wenn Ferrari seine Funktion als Komponist behauptet, strebt er danach, hierarchische Verhältnisse aufzulösen, sei dies im Kontext der Zusammenarbeit mit jüngeren Elektronikmusikern oder im Kontext der gemeinsamen Aktivität von Komponist und Zuhörer. Solchen Schwierigkeiten zu begegnen, ist Aufgabe dieser Forschungsarbeit.

Um Ferrari als den *déviant* zu respektieren und deshalb auch Abgrenzungen von Stilen und Gattungen zu vermeiden, wird hier anstelle einer abstrahierenden *écoute réduite* deshalb eine *écoute élargie* vorgeschlagen – als Vision, um Ferraris Schaffensweise vertieft zu untersuchen und das Hörerlebnis der zuhörenden Person(en) stark mit zu berücksichtigen.

Möglicherweise bezieht sich Ferraris Ansatz, dass sich die Musik mit der Rezeption erst vollständig präsentiert, auf Marcel Duchamps Positionspapier *The Creative Act*, das dieser im Jahre 1957 der *Convention of the American Federation of the Arts at Houston* präsentierte und auch im Multimedia-Magazin *Aspen* als Audiodokument publizierte.[21] Das Schlusswort darin lautet: „the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act“ (Duchamp 1957) – diesem Anspruch möchte in dieser Forschungsarbeit also Rechnung getragen werden.

So vervollständigt sich auch diese Arbeit erst mit der Musik; aus diesem Grund wurde bereits im Vorwort auf die Verfügbarkeit der im Fokus stehenden Arbeiten *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* hingewiesen (siehe Fußnote auf S. 4).

[21] *Aspen* ist ein Multimedia-Magazin, welches zwischen 1965 und 1971 in unregelmäßigen Abständen und insgesamt in zehn Ausgaben publiziert wurde. Gegenwärtig ist der gesamte Inhalt davon online auf *Ubuweb* verfügbar (www.ubu.com/aspen, Zugriff 10.06.2020). „Each issue came in a customized box filled with booklets, phonograph recordings, posters, postcards – one issue even included a spool of Super-8 movie film“, so der einleitende Beschrieb auf der Webseite www.ubu.com/Aspen (Zugriff 10.06.2020). Duchamps The Creative Act (1957) ist in Doppelnummer 5+6, *The Minimalism issue* als Audioaufnahme publiziert, auf welcher Duchamp selbst den Text liest (O'Doherty 1967). Es darf davon ausgegangen werden, dass Ferrari und Duchamp sich kannten; im Portraitfilm *Hommage à Edgar Varèse* (Ferrari und Patris 1965) sind einerseits Ferrari (mit Kopfhörern) und Duchamp beim gemeinsamen Telephon-Ferngespräch zu sehen (zum Thema Varèse), andererseits ist Duchamp allein, zigarrenrauchend als Zuhörer von *Déserts* (Varèse 1954) inszeniert.

1.3 Forschungsstand, Literaturüberblick und Quellenlage

Scheinbar zufällig wurde Ferrari kurz vor der Jahrtausendwende zum Methusalem[22] der experimentellen Elektroniker-Szene (siehe auch 3.3) – zeitgleich zur Lancierung seiner *Exploitation des concepts*. Böhme-Mehner konstatiert nicht nur, dass sich ebenso gleichzeitig die Spuren einer Auseinandersetzung ‚der seriösen Musikkritik' mit Ferrari verlieren, sondern sie benennt auch die Gründe dafür:

> Dass er, da wo ihn Theorie, Kritik und Interpretation packen wollen, längst nicht mehr ist, beschreibt […] das Dauerproblem der Kategorien suchenden Musikwissenschaftler-Zunft mit dem hintersinnigen Individualisten, der sich für ‚zu viele' Richtungen interessiert und aus jeder obendrein noch immer etwas anderes machte: eben unverkennbar Ferrari. (2005: 49)

Auch zwanzig Jahre später hat sich in der diesbezüglichen Musikwissenschaft nicht viel geändert, auch wenn die Ferrari-Rezeption aktueller wurde: Inzwischen sind weitere Werke Ferraris auf Tonträgern publiziert worden (siehe Quellenverzeichnis), bisher nicht verfügbare Partituren publiziert (vor allem beim Verlag *Maison ONA*, Marseille) und die populärwissenschaftliche, englischsprachige Werkkommentar-, Interview-, Collagen- und Illustrationssammlung *Luc Ferrari. Complete Works* (B. Ferrari 2019) veröffentlicht – womit Ferrari auch für ein breiteres Publikum außerhalb des französischsprachigen Sprachraums zugänglich wird, aber keine neuen Quellen erschlossen werden.[23] Die 2017 erschienene Text- und Interviewsammlung *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951–2005)* (B. Ferrari und Hansen) verbessert jedoch die Quellenlage, weil darin aufschlussreiche Texte, die von Ferrari selbst stammen, erstmals publiziert sind.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ferrari aber verbleibt vor allem im Diskurs über die Werke *Hétérozygote* (1964), *Musique promenade* (1969) sowie *Presque rien N° 1* (1970) und *N° 2* (1977) – diese Werke werden denn auch immer wieder thematisiert. So unter anderem in *The Politics of Presque rien* des Musikwissenschaftlers Eric Drott (2009), der aber vor allem die politischen Aspekte von Ferraris Schaffen in den Fokus rückt. Auch in den Publikationen von Demers (2010) und Emmerson (2007) finden die Werkreihe *Presque rien*

[22] Tatjana Böhme-Mehner beschreibt Ferrari als „Methusalem in der DJ-Szene" (2005: 49). Wie sie selbst konstatiert, greift der Begriff ‚DJ-Szene' allerdings zu kurz – gemeint ist damit die ‚experimentelle Elektronik-Avantgarde'.

[23] Die Sammlung besteht hauptsächlich aus in französischer Sprache bereits verfügbaren Quellen wie den Werkkommentaren. Eine Ausnahme bildet die Sammlung an Collagen und Skizzen Ferraris, welche in *Luc Ferrari. Complete Works* erstmals publiziert sind (Ferrari 2019: 405–431) sowie wenige erstmals publizierte Interviews.

und *Musique promenade* Erwähnung, auch der Musikwissenschaftler Mathias Fuchs (2004) und der Musiker und Musikwissenschaftler David Grubbs (2014) thematisieren dieselben; eine vertiefte Analyse bleibt aber aus. Der Musikwissenschaftler und Ferrari-Kenner Daniel Teruggi konzentriert sich ausführlicher auf die Werkreihe *Presque rien*, zählt dabei *Musique promenade* auch dazu (2001).

Ausnahmen dieser bescheidenen Bandbreite an Werken, welche im musikwissenschaftlichen Diskurs auftauchen, sind vor allem in zwei Publikationen zu finden: Einerseits in dem von Teruggi herausgegebenen, 2007 aktualisierten und erweiterten Portraitband *Luc Ferrari* der Reihe *Portraits polychromes N° 1* (Teruggi 2007 [2001]), in welchem neben Teruggis *Presque rien*-Analysen auch *Cellule 75* aus dem Jahre 1975 (Lichtenfeld 2007) und *L'escalier des aveugles* aus dem Jahre 1991 (Cohen 2007 [2005]) vertieft besprochen werden. Andererseits sind in Heft 107 von *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* (Dibelius, Gronemeyer u.a. 2005) – einer Spezialausgabe zu Ferrari – neben einigen Nachrufen, der deutschsprachigen Übersetzung von Teruggis *Les Presque rien de Luc Ferrari* (2005), dem deutschsprachigen Original über *Cellule 75* (Lichtenfeld 2005) lediglich zwei weitere Beiträge über Werke Ferraris publiziert, so eine Abhandlung über *Strathoven* aus dem Jahr 1985 (Klaus Mehner 2005) und eine aufschlussreiche Analyse des dreiteiligen, insgesamt eineinhalbstündigen Hörspielzyklus *Far West News* aus dem Jahre 1999 (Ehrler 2005).

Zu späteren Werken wurden bisher keine wissenschaftlichen Beiträge verfasst, bis auf zwei Ausnahmen: Einerseits eine Kurzanalyse der Spielpraxis von *Archives Sauvées des Eaux* (Aguila 2006)[24], andererseits meine eigene Untersuchung über die Balance zwischen Improvisation und Komposition in *Archives Sauvées des Eaux* (Badrutt 2014), welche denn auch Anlass genug war für die hier unternommene Fortsetzung.[25] Bezüglich der hier im Fokus stehenden Werke *Les Arythmiques* und *Les Archives Sauvées des Eaux* besteht denn auch eine deutliche Forschungslücke. Die hier vorliegende Untersuchung soll also einen Teil dieser Lücke schließen und so dem Nachholbedarf entgegenwirken, der in Bezug auf Ferraris Schaffen immer noch deutlich genug vorhanden ist.

[24] Diese wird in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt, da einerseits darin ein ganz anderer Fokus auf *Archives Sauvées des Eaux* gelegt wird, andererseits die Entstehungsgeschichte nicht korrekt und unvollständig dargestellt wird.

[25] Meine damalige Untersuchung – im Rahmen meiner Arbeit des *Masters Research on the Arts* an der Universität Bern – bleibt hier zu einem großen Teil unberücksichtigt, allerdings wurde damit Vorarbeit geleistet bezüglich der Aufschlüsselung der Werkentstehung.

Neben den genannten Analysen bestimmter Werke Ferraris sind einige, sich aber teilweise im Inhalt überschneidende Publikationen über Ferraris Schaffen verfügbar. Dazu gehören insbesondere drei französischsprachige Sammelbände: Noch zu Lebzeiten Ferraris publizierte die Ferrari-Kennerin und Filmemacherin Jacqueline Caux den Sammelband *Presque rien avec Luc Ferrari. Entretiens* (Caux 2002), welcher eine Sammlung an Quellenmaterialien darstellt, wegen der populärwissenschaftlichen Note aber auch einige problematische Seiten aufweist. Der Sammelband kombiniert Texte von Ferrari selbst (zum einen mehrere autobiographische Texte, zum anderen einige Werkkommentare) mit transkribierten Interviews – einerseits handelt es sich dabei um ein Gespräch (*entretien*) von Ferrari mit den MusikwissenschaftlerInnen François Delalande, Évelyne Gayou, Daniel Teruggi und Jacqueline Caux selbst, in welchem historische Aspekte von seiner künstlerischen Laufbahn diskutiert werden; andererseits um ein längeres, von Caux geführtes Interview mit Ferrari über künstlerische Vorgehensweisen, unter anderem also über die Konzepte und die zum Zeitpunkt der Publikation sich anbahnende *Exploitation des concepts*. Als einleitende Texte sind ein kurzes Essay von Caux über Ferraris Schaffen sowie eine Kurzbiographie publiziert. Die populärwissenschaftliche Note ist deshalb vorhanden, weil einerseits keine Quellenangaben, andererseits keine näheren Daten zu den Gesprächen und Verfahren der Transkription derselben zu finden sind. Die Interviews können zwar als qualitativ eingestuft werden, allerdings wirken sie wegen Suggestivfragen teilweise gelenkt. Im Kontext von Ferraris Schaffen scheint eine solche Vorgehensweise angebracht zu sein – vermutlich wurde die Publikation auch in Zusammenarbeit mit ihm entwickelt –, weil er sich einer eigentlichen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung entziehen möchte, weit mehr Interesse an Musikvermittlung denn an Forschung zeigt und deshalb auch eher die Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Tätigkeit bevorzugt als sachliche Interviews zu geben. Darin manifestiert sich letztlich auch der Ansatz eines aktiven Archivs.

Ähnlich, aber weitaus seltener stellen sich solche Probleme in der zweiten, bereits erwähnten, von Teruggi herausgegebenen Publikation in der Reihe *Portraits polychromes* – ebenfalls zu Lebzeiten Ferraris ein erstes Mal publiziert, in überarbeiteter und erweiterter zweiter Auflage 2007 erschienen (Teruggi 2007 [2001]). Darin ist ein breiteres Spektrum an Quellen verfügbar, welche auch wissenschaftlich aufgearbeitet sind. Dennoch bleiben einige Probleme bestehen, so beispielsweise in *Avec, de, sur… Entre* von Gayou (2007a), einer eigentlich sehr aufschlussreichen thematischen Textsammlung, die auf einer Transkription eines Interviews mit Ferrari basiert, die Fragen und den Kontext allerdings ausklammert (ebd.: 27).

Die Auflage 2007 ist zum Beispiel durch ein Interview von Gayou mit Ferraris Witwe Brunhild Meyer-Ferrari erweitert (2007b).[26]

Die hier aufgezeigten Problematiken wiederholen sich in gewisser Weise auch in der dritten relevanten Publikation *Luc Ferrari. Musique dans les spasmes. Écrits (1951–2005)*, welche von Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen herausgegeben wurde (2017). In dieser sorgfältig ausgearbeiteten Publikation sind bisher unveröffentlichte Interviews mit und Texte von Ferrari zu finden, andererseits wiederum Werkkommentare. Bei Vergleichen verschiedener Publikationen fällt allerdings auf, dass solche Texte oftmals kürzer oder länger sein können; hier widerspiegelt sich die Schwierigkeit digitaler Quellen, aber wiederum auch Ferraris aktives Archiv: auch sein Textarchiv ist nur zum Teil in physischer Form vorhanden, zahlreiche Dokumente sind nur in digitaler Form wie zum Beispiel Word-Dokumenten abgespeichert und somit transformierbar.[27]

Diese drei Quellen sind aber trotz solcher Schwierigkeiten eine wichtige Grundlage dieser Forschungsarbeit, wurden aber dementsprechend kritisch behandelt – was unter anderem Konsequenzen für die hier verfasste Biographie hatte: Datenangaben mussten überprüft werden, oder auch Ereignisse richtig interpretiert werden.

Einzelne zusätzliche Quellen sind dort entsprechend diskutiert, wo sie auch Verwendung finden; vor allem in Teil II (Luc Ferrari: Seine Biographie, seine Konzepte) vervollständigen sie die Betrachtung. Zitierte Aussagen Ferraris werden in dieser Untersuchung transparent als solche gekennzeichnet, mit dem Bewusstsein, dass es sich dabei eigentlich um transkribierte mündliche Stellungnahmen Ferraris handelt. Die Problematik digitaler und damit auch variabler Texte als aktivem Archiv wird auch mit der Webseite[28] deutlich: werden dort zum Beispiel wiederum die Werkkommentare Ferraris einem Vergleich unterzogen, fallen ebenso Unterschiede in Details auf. Die Luc Ferrari gewidmete Webseite ist aber dennoch eine aufschlussreiche Datensammlung; neben jeweils aktuellen Veranstaltungsdaten im Kontext Ferraris sind unter anderem auch zahlreiche Ausschnitte aus (allerdings häufig nur schwierig entzifferbaren) Manuskripten Ferraris, Hörbeispiele, Werkkommentare und eine Bibliographie zu finden.

---

[26] In der vorliegenden Forschungsarbeit wird in der Regel ihr voller Name Brunhild Meyer-Ferrari gewählt; als Herausgeberin und Autorin wird sie teilweise auch nur als Brunhild Ferrari aufgeführt – den Publikationen entsprechend wurde bei Quellenangaben jeweils die publizierte Namensform übernommen.

[27] Diese Problematik konnte ich bei meinen Besuchen bei Brunhild Meyer-Ferrari zuhause im Pariser Vorort Montreuil wie auch im Atelier *Post billig* in Paris beobachten.

[28] www.lucferrari.com (Zugriff 11.06.2020), zuvor www.lucferrari.org (letzter Zugriff 17.02.2016).

Es ist nur naheliegend, dass Ferraris Nachlass quasi in einem Zustand des aktiven Archivs verbleibt: Nicht nur Brunhild Meyer-Ferrari, sondern auch Ferraris Spielpartner wie zum Beispiel eRikm verwenden dieses Archiv auf aktive Weise – nur so werden auch Weiterführungen denkbar wie zum Beispiel die Neulancierung des Tonbandstückes *Unheimlich schön* (1971) als Live-Performance oder *Archives Sauvées des Eaux* in neuer Variante mit eRikm (*1970) und Scanner (*1964).

1.4 Methoden

Die methodische Herangehensweise ist den drei Themenfeldern entsprechend strukturiert: Einerseits geht es um Ferraris künstlerische Konzepte, die vertieft formuliert werden sollen, andererseits geht es um autoethnographische Höranalysen von Werken Ferraris, die zudem ergänzt werden durch Analysen der Realisierung derselben. Zu den zwei im Zentrum stehenden Werken *Les Arythmiques* und *Archives Sauvées des Eaux* resultieren aus diesen drei methodischen Schwerpunkten Schlussfolgerungen, welche die Charakteristiken der Musik aus verschiedenen Perspektiven aufschlüsseln, wodurch auch Ferraris künstlerische Konzepte aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden.

Zu Ferraris Konzepten folgt methodisch aus der zuvor kritisch betrachteten Quellenlage konsequenterweise eine Diskursanalyse, wie sie vom Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger vorgeschlagen wird (2009). Dabei wird nur Ferraris Diskursstrang zu den Konzepten untersucht, also seine persönlichen Aussagen – weil sich darin sein eigener variabler Umgang mit den Konzepten deutlich widerspiegelt. Ganz punktuell werden externe Stellungnahmen von Teruggi und Caux als klärende Ergänzungen hinzugezogen. Auch das Werkverzeichnis (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) und darin enthaltene Werkkommentare sind Teil dieser Diskursstranges, oder haben zumindest „diskursive Effekte“ zur Folge (Jäger 2009: 81), weil sich Ferraris eigener Konzeptdiskurs dort ebenso fortsetzt – nur schon Werktitel weisen auf diesen Aspekt hin, so zum Beispiel der Titel der Werkreihe *Tautologos* als Parallelfall zum Konzept der Tautologie.[29] Es wird also der Frage nachgegangen, wie sich diese Konzepte

[29] Eine detaillierte Zusammenstellung, auf welche Quellen dafür zurückgegriffen wird, ist in der Einleitung des entsprechenden Kapitels 4 zu finden.

formieren, wie sie sich verändern und zur Grundlage der *Exploitation des concepts* werden.[30] Mit der vorliegenden Untersuchung wird diese Frage ein erstes Mal außerhalb Ferraris eigenem Diskurs vertieft beantwortet.

Betreffend die Methode der Höranalyse steht wie erwähnt ein autoethnographischer Zugang im Vordergrund. Mit der Prämisse, dass die Musik sich erst durch die Ergänzung der Aisthesis vollständig formieren kann (siehe 1.1.3), ist dieser Ansatz nur folgerichtig. Neben entscheidender Literatur für die Entwicklung einer *écoute élargie*[31] beziehe ich mich für die methodische Ausgangslage auf die Publikation *Autoethnography as Method* der Autoethnographin Heewon Chang (2008).

Autoethnographie ist ein qualitativer Forschungsansatz, welcher aufgrund eines neuen Kulturverständnisses in den 1970er Jahren aus der Ethnographie heraus entstanden ist. Der Ansatz rückt das Individuum und seine Subjektivität in den Fokus. Autoethnographie bemüht sich darum, „persönliche Erfahrung (auto) zu beschreiben und systematisch zu analysieren (grafie), um kulturelle Erfahrung (ethno) zu verstehen", so die AutoethnographInnen Carolyn Ellis, Tony E. Adams und Arthur P. Bochner (2010: 345). Der Ansatz verortet Kultur also „in people's mind", im Gegensatz zur „culture-outside-individuals perspective" (Chang 2008: 18 f.) – allerdings müssen die drei genannten Achsen ‚auto', ‚ethno' und ‚graphy' je nach Thematik spezifisch untereinander ausbalanciert werden (ebd.: 48), wie auch eine „self-indulgent introspection" vermieden werden muss (ebd.: 54).

Im vorliegenden Fall stehe somit ich selbst als die forschende Person im Fokus, als ergänzender Gegenpol zum Komponisten Ferrari. Im Gegensatz zur ‚etischen' Perspektive des Ethnographen (dem Blick von außen auf eine zu untersuchende Gesellschaft) steht bei autoethnographischen Verfahren eine ‚emische' Betrachtungsweise im Zentrum, der Blick des Insiders.[32] In *Ferrari hören* sind zwei Momente der emischen Betrachtungsweise zu finden: Einerseits führt meine eigene Erfahrung als elektroakustischer Komponist und

[30] Anstelle des Begriffs ‚Diskursstrang' könnte deshalb Foucaults Begriff ‚Formationssystem' naheliegender erscheinen; allerdings wird damit ein in sich geschlossenes System evoziert, wie Jäger betont (2009: 24, Fußnote 44) – was bei Ferrari deplatziert wäre.

[31] Anregungen zur Entwicklung einer écoute élargie stammen aus den Publikationen von Böhmer (1997), Emmerson (2008), Lutz Neitzert (Der Komponist, sein Werk und die subversive Kraft des Extempore. Über das problematische Verhältnis der bürgerlichen Musikkultur zu improvisierter Musik, 1992), Andra McCartney (‚How am I to listen to you?': Soundwalking, Intimacy and Improvised Listening, 2016), Raymond Murray Schafer (The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World, 1977) und Peter Szendy (Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren, 2015); siehe dazu auch Kapitel 5.

[32] Autoethnographie muss allerdings nicht zwangsläufig emisch sein: Beim Anthropologen Karl G. Heider – der den Begriff ‚Auto-ethnography' 1975 prägte – ist nicht der Forschende selbst im Fokus, sondern ein einzelner Informant als Individuum (Chang 2008: 46); dieser Ansatz ist damit eine etische Autoethnographie. Spätestens seit der Jahrtausendwende versteht man die Autoethnographie aber als emischen Forschungsansatz (ebd.).

improvisierender Musiker der experimentellen Elektronikszene zu einer emischen Sichtweise. Andererseits nehme ich selbst als autoethnographischer Erforscher von Ferraris Musik aber nur schon deshalb eine emische Sicht ein, weil ich zuhörende Person von Musik bin. Meine eigenen Hörprotokolle werden somit zu Primärquellen; jene der anderen Hörer zu externen Daten, welche aber eine starken Bezug zu meinen eigenen Daten aufweisen, durch die Systematik der Methode wie auch die Wahl der Hörer. Detailliert thematisiert werden solche Aspekte in Teil III, Kapitel 5.

„Autoethnografie […] will zu einem breiteren Blick auf die Welt verhelfen, der auf rigide Definitionen von ‚richtiger' Forschung, ihrem Prozess und ihren Ergebnissen, verzichtet" (Ellis, Adams u.a. 2010: 346) – ein solcher breiterer Blick auf die Welt wird mit der in dieser Untersuchung angestrebten *écoute élargie* gesucht, welche deshalb auch nicht auf bestehende Hörtheorien und Analysemethoden zurückgreifen will. Autoethnographische Forschung stelle die üblichen Gepflogenheiten infrage, wie Forschung betrieben und präsentiert wird; sie sei gleichzeitig Methode, Prozess und Produkt (Ellis, Adams u.a. 2010: 345) – was mit der Verschränkung von Methode und Thematik in der vorliegenden Arbeit deutlich zu Tage tritt.[33] Eine auf Autoethnographie basierende Höranalyse dürfte so das schöpferisch-existentielle Risiko, welches Böhmer fordert (siehe 1.1.3), in spezifischer Variante eingehen.

Die Methode des eigentlichen autoethnographischen Datensammelns regelt in diesem Fall einen systematischen Prozess des Hörens, spezifisch zugeschnitten auf die Thematik – das Hören elektroakustischer Musik ab Tonträgern. Um ein für die Analyse erforderliches *Representation Level* (siehe 1.1.3) generieren zu können, wurde deshalb der *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) entwickelt. Ein kritischer Vergleich zu ähnlichen Methoden wie jenen von François Delalande, Leigh Landy und Philip Tagg wird in Kapitel 5 unternommen; diese Methoden klammern allerdings jene medienwissenschaftlichen Aspekte aus,

[33] Der autoethnographische Forschungsansatz wird allerdings auch kritisiert: Vor allem aus ethnographischer Perspektive sei er zu wenig streng und theoretisch wie auch analytisch nicht genügend präzise, was die sozialwissenschaftlichen Standards angehe. Auch den autobiographischen Schreibstandards würden autoethnographische Arbeiten nicht standhalten (Ellis, Adams u.a. 2010: 352). Wissenschaft und Kunst würden mit diesen zwei Seiten der Kritik aber in ein Widerspruchsverhältnis gestellt; Autoethnographie bemühe sich darum, „gerade diese Dichotomie von Wissenschaft und Kunst aufzulösen: Forschung kann strikt theoretisch und analytisch und emotional, persönlich […] sein" (ebd.: 353). AutoethnographInnen hätten jedoch auch den Anspruch, dass Forschung auf „plastische und ästhetische Art und Weise" darzustellen sei. Zentrale Fragen für AutoethnographInnen seien deshalb auch: „Wer liest unsere Arbeiten, wie sind die Leser/innen davon betroffen und wie halten die Arbeiten das Gespräch/Diskurse in Gang?" (ebd.). Bei Ferraris Musik als Forschungsgegenstand und dem vorliegenden Forschungsvorhaben dürfte dieser Ansatz gerade wegen solchen Ansprüchen einer Kritik standhalten.

die den Anspruch einer medienwissenschaftlich erweiterten Musikwissenschaft einlösen können, wie sie von Großmann gefordert wird (siehe 1.2). Auch wenn Gemeinsamkeiten mit der ‚ästhesischen Analyse' von Delelande (2002), mit dem ‚Intention/Reception Project' von Landy (2006a) sowie mit Taggs ‚Reception Test' (2012) zu erkennen sind, grenzt sich die hier entwickelte Methode gerade wegen ihrer autoethnographischen Charakteristik deutlich davon ab. Ihre Grundsätze lassen sich in Kürze so zusammenfassen: Mit dem *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) werden autoethnographische Daten gesammelt, die zu einem *Representation Level* der gehörten Musik werden. Beim ROCRT spielen aus autoethnographischer Sicht eine systematische wie auch interaktive Selbstbeobachtung eine zentrale Rolle (vgl. dazu Chang 2008): ich selbst generiere einerseits während des Hörprozesses, andererseits auch nach dem Hörerlebnis Protokolle des Gehörten in Textform, wodurch eine systematische Selbstbeobachtung stattfindet. Auf dieselbe Art generieren andere Hörer dementsprechende Hörprotokolle zur selben Musik, welche meine eigenen Daten erweitern und ergänzen; dadurch wird die Selbstbeobachtung während der Auswertung der Protokolle interaktiv. Damit der methodisch qualitative Aspekt der interaktiven Selbstbeobachtung auch gewährleistet bleibt, wählte ich der Autoethnographie entsprechend Hörer aus, deren künstlerische Interessen meine eigene künstlerische Biographie möglichst gut repräsentieren (siehe auch 5.5 und Anhang i.). Dass dadurch nicht nur verallgemeinernde Ergebnisse resultieren, ist naheliegend, aber auch der Thematik zu verdanken und bei Ferrari Musik inhärent.

Die Herleitung, die medienwissenschaftlichen Hintergründe und die vertiefte Auseinandersetzung mit der Methode sind zentrale Themen dieser Forschungsarbeit, deshalb werden sie in gesonderter, ausführlicher Form in Kapitel 5 diskutiert. An dieser Stelle sollen aber grundsätzliche Aspekte der Methode vorweggenommen werden, um die autoethnographische Höranalyse innerhalb des Modells Poiesis – Aisthesis und dem von Emmerson vorgeschlagenen *Representation Level* zu kontextualisieren.

Die autoethnographisch generierten Hörprotokolle werden zu Artefakten im *Representation Level*, sie werden zur Auswertung einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen. Das eigentliche Potenzial der spezifischen Methodenkonfiguration schälte sich erst während der Anwendung der Methode heraus: Üblicherweise können in einem *outside time*-Level (unabhängig davon, ob dieses als *Representation Level*, *trace* oder neutrales Level bezeichnet ist) einerseits präskriptive Elemente, andererseits aber auch deskriptive Elemente vertreten sein –

und so muss auch unterschieden werden zwischen prä- und deskriptiven Aspekten (Emmerson 2008: 36 f.). In der historischen Musikwissenschaft wird ein Forschungsgegenstand meist mithilfe präskriptiver Mittel untersucht – üblicherweise einer Partitur als Ergebnis eines poietischen Aktes, „a Mozart symphony for example“ (ebd.). In der Musikethnologie hingegen wird eine deskriptive Partitur erstellt, „of a classical Indian raga, for example […], at least in part an interpretation involving esthesic [=ästhesische] elements“ (ebd.). Mit den Hörprotokollen sind eigentlich deskriptive Elemente als *Representation Level* vorhanden, welche die Aisthesis ins Zentrum rücken. Da diese Daten aber qualitativ ausgewertet werden müssen, ist ein ständiges Kontrollhören erforderlich, um den Inhalt von Protokollen überhaupt nachvollziehen zu können (vor allem von denjenigen externer Hörer). Dies führt zur Konsequenz, dass ein Protokoll temporär zum präskriptiven Element der Untersuchung wird. Die Auswertung findet deshalb auch ‚*on the fly*‘ statt, quasi *inside time*, und die Unterscheidung zwischen präskriptiven und deskriptiven Elementen wird kritisch. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit auch nicht explizit zwischen prä- und deskriptiv differenziert – denn das Kontrollhören für den Nachvollzug qualitativer Protokollinhalte bringt ein ‚Oszillieren‘ zwischen den beiden Seiten mit sich, und eine *outside time*-Repräsentation wird zwischenzeitlich zum *inside time*-Moment während des Hörens.[34] Folge davon ist eine hermeneutische Herangehensweise innerhalb dieser Analyse, wie sie auch Chang erwähnt: „Answers are less likely to be hidden in the body of data than in your mind that processes and interacts with the data“ (2008: 139).

Das Ziel der qualitativen Inhaltsanalyse solch oszillierender autoethnographischer *Representation Levels* lässt sich also wie folgt zusammenfassen: Es sollen Aspekte der Musik herausgeschält werden können, die mit üblichen Verfahren wie beispielsweise Struktur- und Formanalysen unberücksichtigt blieben, für die Rezeption der Musik jedoch in bedeutendem Masse relevant sind. So steht hier die Frage im Raum, ob solche Aspekte mit Methoden wie dem ROCRT greifbar werden, und ob Ferraris Konzept, den Hörprozess zu individualisieren und zu dissoziieren, mit dieser Untersuchung erstmals präzise aufgeschlüsselt werden kann.

Das Vokabular, welches in den Auswertungen verwendet wird, kristallisiert sich vor allem aus den autoethnographisch erhobenen Daten heraus. Zur Analyse derselben wird unter anderem auf die Spektromorphologie rekurriert – einem vom Komponisten und Musikwissenschaftler Denis Smalley entwickelten Werkzeug zur Beschreibung elektroakustischer

[34] Emmerson schwebt ein solches Oszillieren vor – allerdings auch viel naheliegender in Bezug auf Live-Performances – weshalb er auch den Begriff *flexible time* vorschlägt, ohne näher darauf einzugehen (2008: 16 f.).

Musik, welches aber auch ohne weitere Erklärung praktikabel ist (1997, 2004). Zudem wird auf eine kritische Stellungnahme zu Smalleys Spektromorphologie von Mathias Fuchs rekurriert (2004). Zusätzlich fließen Terminologien aus der Soundscape-Forschung ein (McCartney 2016, Schafer 2010). Erforderliche Erläuterungen sind an gegebener Stelle in Fußnoten zu finden.

Das Gegenstück zur autoethnographischen Höranalyse von *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* bildet die Analyse von Realisierung und Praxis derselben Werke. Hier tauchen erneut Unklarheiten über präskriptive und deskriptive Artefakte auf, denn bei Ferraris Arbeitsskizzen bleibt häufig unklar, ob es sich um prä- oder deskriptive Elemente handelt (siehe Kapitel 8). Denn das ständige „Hin und Her zwischen ‚tun' und ‚hören'" (Chion 2010 [1991]: 39) generiert Artefakte, welche beiden Seiten zugeordnet werden können, oder als Hilfsmittel des Kreativprozesses ebenfalls einer Oszillation unterworfen sind.[35] Diese Unklarheiten wurden in der hier durchgeführten Analyse zunutze gemacht: Ohne auf originale Tonbandaufnahmen zurückgreifen zu können oder zu wollen (diese hätten in diesem Kontext auch nicht zu aufschlussreicheren Resultaten geführt), sondern nur *outside time*-Artefakte zur Verfügung zu haben, findet in dieser Realisierungsanalyse eine eigentliche Fortsetzung der höranalytischen Beschäftigung mit der Musik statt.

Denn die Autoethnographie wird dadurch weitergeführt, dass sich mit der Auswertung von Hörprotokollen ungeschriebene autoethnographische Daten ansammeln – die Musik wird im Gedächtnis eingeschrieben, höchst detailgetreu und *inside time*, für mich als autoethnographischen Forscher greifbar, aber nicht *outside time* zu repräsentieren. In Kürze, und erst nach Abschluss der Analysen so zu formulieren, bedeutet das: Ich kenne die elektroakustische Musik Ferraris dank dieser Untersuchung auswendig, in auditivem Format sozusagen – und in besonderem Maße natürlich *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques*. Zwar greift die Analyse auf Daten Ferraris zurück; die mit der Analyse gefundenen Verknüpfungen und Kontexte lassen sich allerdings erst dank meiner ungeschriebenen, auditiven Daten herausschälen, welche mit einer konventionellen Realisierungsanalyse nicht zu entdecken wären. Rückblickend kann konstatiert werden, dass

[35] So kann zum Beispiel eine formale Übersicht vom Komponisten deskriptiv erstellt worden sein, um sich eine Übersicht zu verschaffen über die formale Anlage der Musik, welche eigentlich nur mit Zuhilfenahme des Hörens kreiert worden ist.

eine konventionelle Analyse der Realisierung – insbesondere bei *Les Arythmiques* – das vertieft eruierte aktive Klangarchiv von Ferrari nicht so deutlich und umfassend aufgedeckt hätte.

Die angewandte Methodik ist gerade deshalb schlüssig, weil mit Ferraris Hang zur Selbstinszenierung mit autobiographischen Elementen in Text und Musik ein eigentlicher künstlerisch-autoethnographischer Zugang beim Komponisten selbst zu beobachten ist. Dadurch wirkt quasi eine etische Autoethnographie mit (siehe Fußnote 32), welche Ferrari als Informanten in den Fokus rückt. So gesehen wird also auf Seiten der Poiesis wie auch auf Seiten der Aisthesis mit autoethnographischen Verfahren geforscht.

Um die Betrachtungswinkel der Analyse jedoch nicht zu verwässern, sind die einzelnen Forschungsfelder – die Konzepte Ferraris (Kapitel 4), die Analyse der individuellen Rezeption (Kapitel 6 und 7) und die Analyse von Praxis und Realisierung von *Les Arythmiques* und *Les Archives Sauvées des Eaux* (Kapitel 8) weitgehend klar voneinander abgegrenzt; explizite Querverweise gibt es nur selten. Diese Abgrenzungen werden bis zum Schluss der Auswertungen beibehalten, um voreilige Rückschlüsse zu vermeiden. Ziel ist es also, die Analyse der Hörprotokolle zunächst für sich stehen zu lassen und so auch durchzuführen, weil ansonsten die Gefahr drohte, bei der Balance zwischen Werk, Ferrari und rezipierender Person in alte Muster zu verfallen. Erst in der Konklusion (Kapitel 9) werden die Ergebnisse zusammengeführt: Die spezifischen Formationen von Ferraris Musik werden herausgeschält und das dieser Untersuchung zugrundeliegende Grundkonzept *écoute élargie* formuliert wie auch dessen Potential für künftige Forschungen dargelegt.

Der französische Perkussionist Lê Quan Ninh verfasste 2010–2014 eine essayistische Textsammlung mit dem Titel *Improviser librement, abécédaire d'une expérience* (2015a), die auch online verfügbar ist (2015b). Unter dem Buchstabe E sind drei Texte zum Begriff *écoute* zu finden; einer davon beschreibt aus künstlerischer Perspektive treffend den Balanceakt des hier unternommenen autoethnographischen Hörens zwischen ‚auto', ‚ethno' und ‚graphy':

> Ne pas me mettre au centre de l'écoute. Ne pas me considérer comme au centre de l'écoute mais considérer mon écoute comme une des circonstances sonores présentes. Considérer mon écoute comme en réseau avec d'autres écoutes et d'autres présences sonores. Considérer mon écoute comme faisant partie des sons eux-mêmes qui sont autant de centres potentiels d'écoute. Les sons n'arrivent pas vers moi, ils me traversent comme les neutrinos traversent la matière. Me considérer entre les sons, dans le fond silencieux qui les contient, dans l'espace qui à la fois les contient et qu'ils forment, dans le relief qu'ils dessinent sans cesse dans cet espace pour le faire apparaître. Jouir de la liberté d'être là, dans cet espace, les sons et mon écoute comme étant deux phases d'un

même phénomène. (Ninh 2015b [2010])

Zwar spielt das persönliche Hören (auto) eine relevante Rolle, die dabei gemachte kulturelle Erfahrung (ethno) wird im Klangraum dieses Hörens erzeugt, und die Analyse (graphie) davon ist eine ständiges Hin und Her zwischen dem Hörerlebnis und dem Klang an sich. Diese beiden Seiten sind allerdings zwei Perspektiven des gleichen Phänomens. Für die Untersuchung solcher Phänomene ist die Musik Ferraris wie zum Beispiel *Les Arythmiques* und *Les Archives Sauvées des Eaux* geradezu prädestiniert.

TEIL II – LUC FERRARI: SEINE BIOGRAPHIE, SEINE KONZEPTE

2. Erfundene Autobiographien und Biographie

Luc Ferrari verfasste mehrere autobiographische Texte, in welchen Wahres mit Erfundenem vermischt wird. Die Motivation hinter solchen Spielereien begründet Ferrari damit, dass er es überdrüssig geworden sei, jeweils zu ernste und langweilige Begleittexte für Konzertprogramme zu verfassen; und so habe er begonnen, solche Texte zu redigieren – „en disant des choses fausses qui sont vraies en quelque sorte, en jouant avec l'affabulation [Erfindung]" (2017 [2004]: 177). In der Beschäftigung mit Luc Ferraris Biographie tauchen deshalb einige Schwierigkeiten auf: So ist die kritische Beurteilung von Primärquellen an sich schon eine Herausforderung. Insbesondere bei Texten von Ferrari selbst ist häufig unklar, ob diese später verändert wurden, ob er darin nur Tatsachen aufführt oder diese mit Erfundenem vermischt – wohinter sich auch eine künstlerische Motivation verbergen kann. Die gleiche Problematik setzt sich in anderen Quellen fort, denn häufig sind darin Transkriptionen von mündlichen Äußerungen Ferraris publiziert (siehe auch 1.3). Die Herausforderungen des Biographieschreibens bestehen also darin, dass einerseits eine Vermischung von Biographischem und künstlerischer Arbeit festzustellen ist, andererseits das Herausschälen biographischer Fakten wegen dieser Vermischung nicht immer möglich ist. Deshalb werden hier zunächst einige theoretische Hintergründe zu einem solchen Biographieschreiben formuliert, und es sollen Gründe für dabei auftretende Schwierigkeiten erläutert werden – mit dem Ziel, gerade diese Schwierigkeiten als produktiv nutzbar zu verstehen. Denn diese sind auch als relevante künstlerische Aspekte im vorliegenden Kontext zu verstehen.

2.1 Authentizität und Inszenierung

Der Musikwissenschaftler Jean-Noël von der Weid schreibt in seiner Publikation *La musique du XXe Siècle* im Eintrag zu Luc Ferrari: „Né à Paris en 1929, il meurt à Arezzo (Italie) en 2005. Bah! Il n'aime pas les biographies […]" (2005: 359). Tatsächlich interessierte sich Ferrari nicht für biographische Fakten, jedoch hat er mehrere autobiographische Texte verfasst, jeweils mit 'Autobiographie' betitelt, versehen mit einer Nummer und Jahreszahl. Neun davon sind in *Presque rien avec Luc Ferrari* von Jacqueline Caux veröffentlicht (2002: u. a. 15–18) sowie eine weitere (*N° 1*, 1970) in der von Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen herausgegebenen Textsammlung *Musique dans les spasmes* (2017).[36] Oft sind es spielerische Mischungen aus vagen Erinnerungen, harten Fakten und spielerischen Verfälschungen davon, und so existieren zum Beispiel verschiedene Versionen seines Geburtsjahres und -ortes. In Autobiographien enthaltene Informationen sind also zumindest teilweise bewusst falsifiziert und poetisiert. Damit zeigt sich auch Ferraris Rebellion gegenüber dem tradierten Verständnis, was ein Komponist ist und welche Rolle dieser im Konzertbetrieb einnimmt: „Mes autobiographies sont nées du désir de démolir le langage des musiciens dans les années 1960, très technique et ennuyeux" (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 177).

Der Musikwissenschaftler Pierre Albert Castanet konstatiert in seiner Einleitung zur Publikation *Luc Ferrari. Portraits polychromes* (Teruggi 2007 [2001]) als Erstes, dass Parallelen zu Ferraris ‚Fakes' unter anderem bei Giancinto Scelsi zu finden seien (Castanet 2007 [2001]: 7). Ferraris Verfälschungen, Inszenierung und das Spiel mit Authentizität erinnern aber auch an Aspekte, welchen man bei Jean Cocteau begegnet. So beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Susanne Winter in *Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein* (2011), wie Cocteau sein Geburtsjahr unterschiedlich angibt, wie sich sein Leben und sein künstlerisches Schaffen vermischen und dabei stets Fragen zu Authentizität und Inszenierung auftauchen. „Über vierzig Jahre […] begleitet Cocteau sich selbst und sein Werk und scheut sich nicht, immer wieder auf dieselben entscheidenden Aspekte zurückzukommen und diese in ein bestimmtes Licht zu rücken" (Winter 2011: 67 f.). Solche Verschiebungen verändern eine Biographie maßgeblich und werden Teil derselben; selbst ein Werk und dessen Rezeption bleiben dabei nicht unangetastet, sondern bilden ebenfalls Bezüge zu dieser teilweise willkürlichen Biographiegestaltung.

[36] Unklar bleibt die tatsächliche Anzahl dieser Autobiographien. Es existieren solche mit gleicher Nummer, aber anderer Jahreszahl und anderem Inhalt.

Parallelen zum Beispiel Cocteau sind bei Ferrari deutlich zu erkennen. So fällt in Ferraris eigenen Texten oder transkribierten Interviews zu seiner künstlerischen Arbeit beispielsweise auf, dass entscheidende Aspekte wie die Entstehung und Verwendung des Begriffs *anecdotique* häufig angesprochen und dabei unter verschiedenen, aber oftmals widersprüchlichen Gesichtspunkten betrachtet werden. Es ist zu lesen, dass Ferrari – um beim Beispiel *anecdotique* zu bleiben – den Begriff in eher zufälliger Manier erfunden hat (Teruggi 2005: 60), und anschließend mit der Tatsache umgehen musste, dass der Begriff viel ernster genommen wurde als er ihn leichtfertig ins Leben gerufen hatte, nämlich als wegweisendes Umschwenken in der kompositorischen Ästhetik interpretiert wurde und wird. An anderer Stelle hingegen ist zu lesen, wie er den Begriff *anecdotique* wohlüberlegt setzte (so z.B. in: Gayou 2007a: 29) – und so begegnet man verschiedenen Varianten einer Thematik. Man läuft hier also Gefahr, einer „Stilisierung, die auf vorgängige Künstlerbiographien rekurriert" (Laferl und Tippner 2011: 12) hereinzufallen. Laferl und Tippner beziehen diese Stilisierung zwar auf Anekdoten in Künstlerbiographien, im vorliegenden Fall jedoch sind neben Anekdotischem auch andere Aspekte der Biographie vom selben Problem betroffen. Und so ist die Quellenlage biographischer Daten – meist handelt es sich um kurze Biogramme sowie Transkriptionen von Gesprächen mit Luc Ferrari – in einer Art gestaltet, dass häufig nur von Ferrari selbst Überliefertem ausgegangen werden kann. Des Öftern existieren dadurch verschiedene Versionen von Daten, und diese Versionen können sich auch als eigene Versionen verselbständigen. In den meisten Fällen bieten also Transkriptionen von Gesprächen mit Luc Ferrari die Grundlage von Biographie und Diskurs. Damit verbleiben zahlreiche Daten eigentlich in transkribierten mündlichen Überlieferungen. So spielt sich vieles von Ferraris Biographie im kommunikativen Gedächtnis ab, oder in der ‚biographischen Erinnerung', wie es der Kulturwissenschaftler Jan Assmann beschreibt (Denschlag 2017: 33); deren Inhalt bleibt dabei veränderlich. In Ferraris Diskurs zu seinen Konzeptbegriffen ist diese Veränderlichkeit besonders klar erkennbar (siehe Kapitel 4).

In Kombination mit autobiographischer Inszenierung wird so deutlich, „wie sehr die Inszenierung des Künstlers von kulturellen Faktoren abhängt, die in der Künstlerbiographik zum Ausdruck kommen, die ihrerseits wieder das Selbstverständnis der Künstler beeinflusst" (Laferl und Tippner 2011: 14), aber auch, wie sehr man seinen eigenen, sich veränderbaren, oder aber scheinbaren Erinnerungen ausgeliefert ist.

Barbara Lange weist in ihrem Aufsatz zu Joseph Beuys' Selbststilisierung (2011) auf einen weiteren Aspekt hin: „Das intrikate Verhältnis, das der Künstler [in diesem Falle also Joseph

Beuys] mit einigen seiner Biographen und Biographinnen eingegangen ist, lässt im Grunde genommen nicht mehr genau erkennen, auf wessen Impulse einzelne Aspekte seiner öffentlichen *persona* zurückzuführen sind“ (2011: 121). Im Falle von Luc Ferrari geht es nicht um BiographInnen, sondern um sein Umfeld, welches er einerseits dokumentiert, aber auch miterlebt: Es sind häufig GesprächspartnerInnen, welche auch in seinem privaten Leben eine Rolle spielten, oder aber KomponistenInnen und MusikwissenschaftlerInnen, welche an Ferraris Werdegang teilhatten: so beispielsweise die Dokumentarfilmerin Jacqueline Caux, die MusikwissenschaftlerInnen François Delalande, Évelyne Gayou und Daniel Teruggi, aber auch Ferraris Frau Brunhild Meyer-Ferrari. Sie alle haben mit ihren hoch zu schätzenden Beiträgen an Ferraris Biographik mitgestaltet und dabei ein produktives Grundlagenmaterial geliefert, dessen Subjektivität aber immer wieder befragt werden muss – insbesondere deshalb, weil es teilweise von Menschen stammt, die eng mit Ferrari zusammengearbeitet und -gelebt haben.

Es gibt einen Grund dafür, weshalb an dieser Stelle auf der Thematik von Inszenierung und Authentizität sowie vom möglichen Wechselspiel zwischen künstlerischer Arbeit und Reflexion darüber insistiert wird: Eine Unschärfe zwischen Leben – selbst dem privaten – und Kunst ist bei Luc Ferrari in prägnanter Weise vorhanden. Diese Unschärfe zeigt sich in zwei Formen: Einerseits in Form der autobiographischen Texte, welche einer fiktionalen, poetischen Anlage ähneln. Andererseits in Form vom konkreten, unmittelbaren Einbezug autobiographischer Aspekte in das musikalische Schaffen, so unter anderem mit dem Einbezug seiner eigenen Stimme in Tonaufnahmen: Als eine Art durchaus intimer Begleiter des Zuhörers begegnet man ihm beispielsweise in *Presque Rien N°2 ou Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977), oder als Kommentator und im Gespräch mit seiner Frau in *Far West News* (1999). Brunhild Meyer-Ferrari ist also ebenso in das künstlerische Schaffen Ferraris verwoben: „On parle de Luc Ferrari, mais c’est difficile de dissocier Brunhild, qui un fois rentrée dans sa vie est restée présente... jusque dans le matériau“, so der 1970 geborene französische Elektronikmusiker eRikm (2018, unpaginiert).[37] Bei Ferrari handelt es sich um eine Variante des Künstlerdaseins, welche nicht das Leben zum Kunstwerk sublimiert, sondern das Leben spielerisch in die Kunst einflechten lässt.

Solche Aspekte können auch Folgen auf die der Künstlerschaft zugewiesene Bedeutung haben, welche sich so nämlich zunehmend verselbständigt: „Ausdrucksformen dieser

[37] Es existieren auch andere Schreibweisen wie zum Beispiel ‚ErikM‘.

Verselbstständigung ist die Entstehung des Typus eines Künstlers […] mit einer Vielzahl von Arbeiten, die sich jedoch nicht zu einem Gesamtwerk zusammenfügen, sondern deren Werkcharakter sich erst durch die Person des Autors […] herstellt“ (Laferl und Tippner 2011: 19), was gerade bei Luc Ferrari genau der Fall ist.

Auch wenn dieses Wechselspiel zwischen Inszenierung und Authentizität eine Eigendynamik erhält, wie es die Erläuterungen gezeigt haben, war es für Ferrari stets auch Inhalt seiner künstlerischen Arbeit, im Sinne des Spiels zwischen Realität und Artifiziellem:

> Moi je dis qu'il y a du vrai et du faux dans ce que je raconte, qu'il y a une perversion de la réalité dans les choses sonores que je construis. La perversion est une expression de l'imagination: c'est comme aller par en-dessous regarder une réalité que l'on regarde généralement par en-dessus. (Ferrari in: Caux 2002: 174 f.)

Luc Ferrari lehnte Begriffe wie ‚Werk' und ‚Musik' ab. Es muss deshalb die Frage gestellt werden, ob das Festhalten an einer Biographie in traditionellem Sinne nicht prekär ist, auch wenn es sich bei ihm trotz allem um einen ‚werkproduzierenden' Komponisten handelt. Bereits 1969 äußerte sich Ferrari im Gespräch mit Hansjörg Pauli kritisch zu den Begriffen Werk und Musik – für seine damals aktuellen Arbeiten lehne er „die Bezeichnung Werk so strikt […] [ab] wie das Etikett Musik“ (Ferrari in: Pauli 1971: 58). Trotzdem sind Ferraris Arbeiten in juristischem Sinne musikalische Werke, und deshalb kann hier auf den Werkbegriff[38] ebenso wenig verzichtet werden wie jenen der Musik – ohne jedoch Ferraris kritische Hinterfragungen zu vergessen.

Im künstlerischen Schaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begegnet man diesem kritischen Hinterfragen von Werk und Disziplin; sogar die Auflösung mit der dem Werk verbundenen Autorschaft wird insbesondere in den Schriften von Roland Barthes und Michel Foucault proklamiert (vgl. Nünning 2000: 15). Doch lasse sich seit der Jahrtausendwende auch die Wiederentdeckung der Künstlerbiographie beobachten (Laferl und Tippner 2011: 7). Dies sei deshalb so, weil das Verhältnis zwischen Kunst und Leben neu befragt werde: so tauchten beispielsweise mit Avantgardebewegungen im frühen 20. Jahrhundert Varianten des Künstlerdaseins auf, bei welchen das Leben des Künstlers zum Kunstwerk wird, was ebenfalls ein „Symptom in der Krise des Kunstwerks“ sei (ebd.: 18 f.).

[38] Häufig wird hier aber anstelle des Terminus ‚Werk' der weitaus offenere Begriff ‚Arbeit' verwendet, um der aufgezeigten Problematik entgegenzuwirken.

2.2 Biographisches über Luc Ferrari

In der hier verfassten Biographie geht es um eine Auslegeordnung von mutmaßlich Relevantem im Kontext der vorliegenden Forschungsarbeit. Für Ferrari entscheidende Einflüsse sollen erwähnt sein, aber auch grundsätzlich als wichtig einzustufende Ereignisse sowie Aspekte, welche das Bild vervollständigen oder schärfen.

Ohne das Künstlerbild idealisieren zu wollen, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass hier Improvisation als Lebensideologie durchscheint; die Denkweise des ‚So-*und-auch*-anders', was Christian Kaden als wichtigen Aspekt von Improvisation bezeichnet (siehe 1.1.2); als Sinnbild für Improvisation, welche durch ihr Unvollendetsein „lebt, sich stets relativierend, in und mit Variabilität, jedoch nicht als einem Makel, sondern als ihrem Ideal" (zitiert nach: Schneider 2000: 186). Es handle sich also nicht um das „So-*und-völlig*-anders", was Kaden viel eher mit Abgeschlossenem, Quantifizierbarem und Herrschaftsanspruch assoziieren würde (ebd.). Die folgenden Ausführungen sollen Aspekte dieses So-und-auch-anders aufzuzeigen, mit dem Bewusstsein der im vorhergehenden Kapitel formulierten Schwierigkeiten, welche ihrerseits Teil des So-und-auch-anders sind.

Das ‚mutmaßlich Relevante' in Ferraris Biographie ist im Hinblick auf die hier im Zentrum stehenden späten Arbeiten selektiert; Ziel ist es, einen biographischen Hintergrund zu legen, welcher dazu verhelfen kann, Ideologie, künstlerische Attitüden und kompositorische Verfahren im Kontext der Forschungsfrage zu sehen. Vor allem werden diesbezüglich Aspekte erwähnt, welche in den üblichen Kurzbiographien oder Biogrammen (wie Möller sie nennt (o. J.)) häufig unberücksichtigt bleiben. Präzise Daten sind dafür nicht unbedingt notwendig – die Hinweise auf Unstimmigkeiten sind eher dafür gedacht, die erwähnte Problematik der Quellenlage miteinzubeziehen (siehe dazu auch 1.3). Als Quellen dienten die Publikation *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux 2002), Torsten Möllers Artikel zu Luc Ferrari im KdG (o. J.), Teruggis *Luc Ferrari. Portraits polychromes* (2007 [2001]), Robindorés Interview mit Luc Ferrari (1998) sowie die 2017 erschienene Sammlung von Schriften Ferraris *Musiques dans les spasmes. Écrits (1951–2005)*, welche von Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen herausgegeben wurde.[39]

[39] Zu den Quellen siehe auch 1.3.

Luc Ferrari, 1929 in Paris geboren, wurde dank Klavier und Radio bereits in seiner Kindheit mit Musik konfrontiert: Anscheinend eher beiläufig begann er Klavier zu spielen, denn dieses wurde eigentlich für seine drei Schwestern angeschafft. So entdeckte er mit etwa vier Jahren mehrheitlich selbständig das Klavier für sich. Während des Krieges, als kein schulischer Unterricht mehr stattfand, habe Ferrari hauptsächlich Klavier gespielt (Caux 2002: 22). In der Nachkriegszeit kam es zu intensiverem Klavierunterricht, Ferrari wurde so auf den Eintritt ins Konservatorium vorbereitet. Ab 1946 besuchte er das Conservatoire de Versailles, ab 1948 die Ecole normale de Musique de Paris, bei dessen Mitbegründer Alfred Cortot er Klavierunterricht erhielt, während Arthur Honegger ihm ersten Kompositionsunterricht erteilte.[40] Es entstanden erste Klavierstücke (Pauli 1971: 37), welche im Werkverzeichnis jedoch keine Erwähnung finden.

Rückblickend war Honeggers *Pacific 231* für Ferraris musikalisches Interesse eine Initialzündung – er erinnert sich, wie er das Werk am Radio gehört hat: „Ça m'a frappé parce que c'était une musique machinique, c'était un poème à une locomotive. C'est étrange d'avoir comme premier souvenir musical une musique d'orchestre imitant le bruit" (Ferrari in: Caux 2002: 22). Er hörte aber auch zahlreiche andere, für ihn prägende Werke zeitgenössischer Komponisten am Radio – „des choses bouleversantes que je ne connaissais pas" (Ferrari in: ebd.: 23). An der *Ecole normale de Musique de Paris*[41] aber zählten diese offenbar nicht zu den Unterrichtsmaterialien: „Les élèves un peu curieux se passaient les partitions de Schoenberg et Webern sous le manteau, parce que l'atonal, le sériel nous était cachés", so Ferrari (in: ebd.: 21). Bereits zuvor, am *Conservatoire de Versailles*, wollte Ferrari die Klaviersonate von Bartok spielen, was nicht auf große Gegenliebe zu stoßen schien: „Le professeur m'a dit: 'Si tu continues à jouer ces musiques d'éléphants, tu ne remets plus les pieds ici'" – worauf Ferrari das *Conservatoire de Versailles* verließ (Ferrari in: ebd.).

Der Unterricht an der *Ecole normale de Musique de Paris* war aus gesundheitlichen Gründen nicht von langer Dauer, denn bereits zwei Jahre nach Eintritt musste Ferrari den

---

[40] In einem Interview äußerte sich Ferrari 1998 zum Unterricht bei Honegger kritisch: „J'ai un peu travaillé avec lui – je l'ai trouvé très dépressif (Rires) et pessimiste, et disant que c'était pas la peine. C'est emmerdant quand on est jeune qu'un type vous dise: ‚Ça sert à rien de faire de la musique, c'est pas bien, devenez plutôt dentiste…' J'ai trouvé ça vieux. Moi, j'avais besoin de nouveau" (Ferrari und Warburton 1998).

[41] Ferrari erwähnt das *Conservatoire de Paris* – damit meinte er aber mit großer Wahrscheinlichkeit die *Ecole normale de Musique* (Möller o. J.). Die *Ecole normale de Musique Paris* wird im Gegensatz zu den staatlichen Konservatorien als private Institution geführt, teilweise in Konkurrenz zu diesen stehend. An den beiden *Conservatoires nationaux supérieurs* in Lyon und Paris wird die professionelle Musikausbildung angeboten, die regionalen und departementalen Konservatorien wie beispielsweise das *Conservatoire de Versailles* dagegen sind für die Ausbildung im nichtprofessionellen Bereich zuständig.

Unterricht wegen einer Tuberkulose-Erkrankung 1950–1952 aussetzen (Möller o. J.). Wohl deshalb ist auch nirgends von einem akademischen Abschluss die Rede, den Ferrari offenbar auch nicht interessierte. Im Rückblick beurteilt er denn auch die akademische Seite der *Ecole normale de Musique de Paris* als für ihn problematisch (Ferrari in: Caux 2002: 23). Während seiner Krankheit zwischen 1950 und 1952 beschäftigte sich Ferrari ausgiebig mit Musiktheorie, vor allem die Schriften von René Leibowitz spielten eine wichtige Rolle (Möller o. J.). Wie Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen konnte auch Ferrari vom Unterricht in der Analyseklasse bei Olivier Messiaen am *Conservatoire de Paris* profitieren: Obwohl er diesen Unterricht nur für kurze Zeit im Winter 1953/54 besuchte, wurden hier die Grundsteine für Ferraris serielle Kompositionen der 1950er Jahre gelegt.

Von Bedeutung waren Besuche und Auftritte im ‚Salon' der Mäzenin und Mitbegründerin des *Domaine musical* Suzanne Tézenas (1898–1991), dem Treffpunkt vieler Komponisten, welche sich zur Szene rund um den *Domaine musical* zugehörig fühlten: So begegnete Ferrari dort zum Beispiel Pierre Boulez, Luigi Nono, aber auch Francis Poulenc (Caux 2002: 24).

Die Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen zwischen 1954 und 1958 führte zu zahlreichen wichtigen Bekanntschaften – unter anderem lernte er dort 1958 John Cage kennen.[42] Als besonders wichtig wird sein Zusammentreffen mit Edgar Varèse 1955 anlässlich eines USA-Besuchs bezeichnet.[43] Ferrari habe die Uraufführung von *Déserts*[44] 1954 am Radio gehört; diese wurde direkt übertragen. Ferrari nutzte daraufhin eine dreiwöchige Atlantiküberquerung mit einem Frachtschiff nicht nur für einen Besuch bei seiner Schwester in Miami, sondern auch um Varèse in New York zu treffen (Ferrari in: Robindoré 1998: 10). In der Radiosendung *Klangvolle Alltagsscherben. Die Hör-Kunst des Luc Ferrari* (Bayern 2, Hoffmann 1997: um 10') wird angegeben, dass sich Ferrari über mehrere Monate fast täglich mit Varèse getroffen habe und dieser dadurch zu einem wichtigen Vorbild geworden ist.

Es ist nicht ganz klar, ob Ferrari zu dieser Zeit bereits als Komponist oder hauptsächlich als Pianist wahrgenommen wurde. Er selbst sah sich rückblickend nie als Pianist, sondern viel eher als klavierspielender Komponist, bereits in den Klangwelten der Bruitisten und Futuristen zuhause (Ferrari in: Robindoré 1998: 8); und so präsentierte er wohl auch seine ersten Klavierkompositionen in der Konzertreihe im *Maison des lettres* (Caux 2002: 26) auf seine

[42] Ferrari selbst nennt irrtümlicherweise das Jahr 1956 (in: Robindoré 1998: 11), an anderen Stellen 1957 (in: B. Ferrari und Hansen 2017: 136, Ferrari 1996: 98) – Cage war jedoch erst 1958 ein erstes Mal an den Darmstädter Ferienkursen für Musik (vgl. z.B. Schäfer 2012: 376 ff).

[43] Auch hier kursieren verschiedene Jahresangaben: 1953 (Möller o. J., Pauli 1971: 37), 1954 (Castanet 2007 [2001]: 9), 1955 (Robindoré 1998: 10).

[44] Edgar Varèse, Komposition für Bläser, Klavier, Schlaginstrumente und Tonband aus dem Jahre 1954.

eigene, persönliche Art, unter anderem seine *Antisonate*, in welcher er serielle Methoden mit freieren Verfahren mischt. Der klavierspielende Komponist scheint für Ferrari eine andere Attitüde zu haben als der Pianist, was letztendlich ein anderes Hören evoziert: „I was playing as a composer and not as a pianist, so the concern was with music and not with notes. This naturally entailed some risks which I wanted to take, and the result was a certain savagery" (Ferrari in: Robindoré 1998: 8). Im Kontext der Konzertreihe *Maisons des Lettres* begegnete Ferrari auch dem *Musique concrète*-Begründer Pierre Schaeffer.

Zwischen 1952 und 1958 war Luc Ferrari insbesondere als Komponist von Instrumentalwerken tätig, seine Stücke wurden u.a. an den internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt aufgeführt. Vermutlich 1956 hat Pierre Schaeffer Ferrari den Vorschlag gemacht, in die *Groupe de Musique concrète* (GMC) einzutreten, was Ferrari vorerst aus Zeitgründen ablehnte. Er glaubte, in der GMC von der Technologie ‚absorbiert' zu sein und damit keine Ressourcen für das Komponieren von Instrumentalmusik mehr zu haben. Dass er erst Ende 1957 oder anfangs 1958 zur GMC stieß, begründet er denn auch mit der Arbeit an einem Kompositionsauftrag der Kölner Reihe ‚Musik der Zeit' (es handelte sich um *Visage IV pour dix instruments*): „Je pensais que j'avais des choses instrumentales à écrire ou à terminer […] Je savais que si j'entrais là [*Groupe de Musique concrète*], j'allais être à fond dans l'expérience technologique […]" (Ferrari in: Caux 2002: 27 f.). Und so ist im Werkverzeichnis auch ein klarer Schnitt ersichtlich: Nach der Instrumentalkomposition *Visage IV* aus dem Jahre 1958 (für welche er 1962 den *Prix de la Biennale Paris* erhielt) widmete sich Ferrari fast ausnahmslos der *Musique concrète*. Das Interesse daran wurde jedoch bereits früher geweckt: Ferrari hat 1950 ein erstes Mal Stücke der Musique concrète gehört, offenbar Gemeinschaftswerke von Pierre Schaeffer und Pierre Henry (vermutlich *Symphonie pour un homme seul*) – Ferrari erinnert sich: „[…] passionné de nouveauté, j'ai immédiatement pensé que c'était une ouverture intéressante" (in: ebd.: 25 f.).

Betreffend Ferraris Anfängen im Studio de Musique Concrète 1957–1958 scheint einiges unklar zu sein, oft wird lediglich die Zusammenarbeit mit Pierre Schaeffer erwähnt. Ferrari sei jedoch zunächst als ‚Praktikant' von Pierre Henry tätig gewesen und habe sich dabei einerseits erstes technisches Praxiswissen aneignen können, andererseits habe er Unmengen an Klängen von Schaeffer und Henry klassifiziert (Ferrari in: ebd.: 28 f.). Zur Position Pierre Schaeffers in der GMC äußerte sich Ferrari: „Pierre Schaeffer était là en tant que personne qui organise une institution. C'était Pierre Henry qui faisait la musique" (Ferrari in: ebd.). An anderer Stelle formuliert er aus: „It was clear that Schaeffer's objective was closer to research than to

composition […]“ – und sieht darin auch eine Erklärung, weshalb die GMC später umbenannt wurde in die *Groupe de Recherches Musicales GRM* (Ferrari in: Robindoré 1998: 9); denn nach seiner Ansicht war Schaeffers Arbeitsweise vielmehr akademischer als künstlerischer Natur.

Die Zusammenarbeit mit Pierre Henry war jedoch von sehr kurzer Dauer: Kurz nachdem Ferrari in der GMC seine Arbeit aufgenommen hatte, kam es zum Streit zwischen Henry und Schaeffer, in dessen Folge Henry aus der GMC austrat. Ferraris Berichte zu diesem Vorfall zeigen auf, wie unvorhersehbar und brüsk dieser Bruch geschehen sein muss. Er war quasi gezwungen, sich spontan für die eine oder andere Seite zu entscheiden: „Je me trouvais face à face avec Pierre Schaeffer. Pierre Henry a dû se dire: ‚Pourquoi Luc Ferrari est-il resté? Il était de mon côté’“ (Ferrari in: Caux 2002: 29). Ferrari bedauerte die Zerstrittenheit, welche zu dieser Zeit geherrscht habe; so sei ihm beispielsweise die Beteiligung im *Domaine musical* verwehrt worden wegen der entschiedenen Ablehnung von Schaeffer durch Pierre Boulez (Ferrari in: ebd.: 32).

In der GMC eignete sich Ferrari 1957–1958 die Techniken der Tonbandmusik an, beteiligte sich an der Organisation von Kursen und Vorlesungen und gestaltete Forschungsprogramme. Laut Hansjörg Pauli begann für Ferrari damit ein neuer Lebensabschnitt, er konnte sich nun voll und ganz der Musik widmen – zuvor habe er sich halbtags mit anderer Arbeit finanziell über Wasser gehalten (Pauli 1971: 38).

Im Oktober 1958 konnte Ferrari am ersten Konzert der GRM (*Groupe de Recherches Musicales*, vormals GMC) seine ersten *Musique concrète*-Stücke präsentieren (*Étude aux accidents, Étude floue, Étude aux allures*) sowie das mit Schaeffer zusammen erarbeitete *Continuo*. Das Konzert fand an den *Journées internationales de musique expérimentale* in Bruxelles statt, anlässlich der Weltausstellung (Robindoré 1998: 9). Bereits 1959, als Dreißigjähriger, wurde Ferrari schließlich für rund zwei Jahre zum Leiter der GRM.

Anfangs der 1960er Jahre werden in Ferraris Tätigkeit die Genres immer öfter durchmischt: Es folgt eine Schaffensphase, in welcher er *Musique concrète* wie auch Instrumentalmusik für Kurzfilme realisiert (so zum Beispiel für Jacques Brissots Film *Égypte ô Égypte I* (1960), basierend auf Jean Cocteaus *Dans ce jardin Atroce* aus dem Jahre 1960), sich aber auch mit Kollektivkomposition und Improvisationskonzepten auseinandersetzt, dies insbesondere als künstlerischer Leiter des *Ensemble instrumental de Musique contemporaine de Paris* unter der Leitung von Konstantin Simonovitch. Und es entstand eine erste als *Musique électronique* bezeichnete Komposition in Hermann Scherchens elektronischem Studio im Tessiner Dorf Gravesano (*Tautologos I*, 1961).

1963 bis 1964 entstand das wegweisende Stück *Hétérozygote.* Ferrari erinnert sich:

> Quand j'ai fait ‚Hétérozygote' […], j'ai employé des sons qui n'étaient pas dans le monde de la musique, qui n'étaient pas des sons concrets, qui étaient dans le monde des bruits. Je sortais du dogme comme j'étais sorti du sériel. Et de fait je sortais aussi du monde de la musique électroacoustique, qui à ce moment-là fabriquait avec les sons enregistrés en studio des œuvres qui finalement avaient une forme assez classique. (Ferrari in: Caux 2002: 36)

Dass er mit *Hétérozygote* die *Musique anecdotique* begründete, sei ihm zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst gewesen. Er wollte mit Klängen arbeiten, deren Herkunft klar erkennbar war – ohne damit provokant sein zu wollen (ebd.: 36 f.). Seine Verfahren verletzten aber klar die Regeln der Musique Concrète, und so bahnte sich auch das Ende der Zusammenarbeit mit Pierre Schaeffer an. Teruggi sieht in diesem Schritt eine entscheidende Wendung: „Von da an ist er der unabhängige Komponist Luc Ferrari, […] der die anekdotische Musik erfunden hat und sich immer wieder die Frage nach dem Ort des Klangs in der Musik und nach unserem Hören im Verhältnis dazu stellte" (2005: 60).

Schaeffers Dogmatik wurde also für Ferrari mehr und mehr zum Problem – insbesondere wegen dessen Lehrwerk *Traité des Objets musicaux* (1966). Ferrari erinnert sich daran: „[…] il fallait que tout le monde participe. C'est pour cela que Xenakis n'était jamais là, ça ne l'intéressait pas, et moi de moins en moins" (Ferrari in: Caux 2002: 31). Ferraris Ansätze, wie er sie in *Hétérozygote* anwendete, waren mit der strengen und genauen Klassifizierung von Klängen nicht kompatibel: „Cela écartait les sons qui n'entraient pas dans les catégories énumérées dans son traité" (Ferrari in: ebd.). Die musikalische Zusammenarbeit mit Schaeffer verflüchtigte sich in Folge dieser Auseinandersetzung. *Hétérozygote* – inzwischen zum Klassiker der elektroakustischen Musik geworden – wird in der vorliegenden Arbeit später wiederholt thematisiert.

Es folgten Jahre mit unterschiedlichen Tätigkeiten: Unter anderem erteilte Ferrari im Winter 1964–1965 Unterricht zur *Musique Concrète* an der Rheinischen Musikschule in Köln (anlässlich der von Karlheinz Stockhausen geleiteten *Kurse für Neue Musik*), war zeitweise Tontechniker bei einem Fernsehteam (Hoffmann 1997: 00'35") und betätigte sich als Autor und Realisator von *Les Grandes Répétitions*, einer Serie von Fernsehsendungen in Zusammenarbeit mit Gérard Patris (1931–1990), welche Ferraris Offenheit erneut zeigen – denn die Serie besteht aus Portraits verschiedenster Musiker: Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Hermann Scherchen und Cecil Taylor. Produzent der Serie war wiederum Pierre Schaeffer als Direktor des *Service de la Recherche* der französischen Rundfunkanstalt *Office de Radio-*

diffusion Télévision Française (ORTF). Neben dieser Musikvermittlung am Fernsehen versuchte Ferrari 1968/69 im *Maison de la Culture* in Amiens teilweise mit Erfolg als *Animateur musical* „künstlerische Arbeit zu popularisieren“ (Pauli 1971: 55 f.). Unter Anderem ging es ihm dabei darum, Jugendlichen Zugänge zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu vermitteln. Zudem komponierte Ferrari in den 1960er Jahren erneut für Instrumentalensembles und elektroakustische Musik, aber auch Stücke, welche er im Werkverzeichnis der Musique concrète zuordnet.

Als wohl bedeutendste Arbeit wird heute *Presque rien ou Le lever du jour au bord de la mer* betrachtet; die 1970 veröffentlichte anekdotische Tonbandmusik kann als Prototyp der *Fieldrecordings* (1.1.2) gelten. In der Folge – verteilt auf gut drei Jahrzehnte – entstanden im Ganzen fünf Arbeiten mit dem Haupttitel *Presque rien* und verschiedenen Untertiteln. Vier davon sind Tonbandmusik, die letzte Arbeit *Presque rien avec instruments* (2001) ist für 15 verstärkte Instrumente komponiert (siehe 3.2). Die 2004 entstandene Arbeit mit dem Titel *Après presque rien* zeigt, dass diese Werkserie für Ferrari sehr bedeutend war; sie wird auch in der vorliegenden Arbeit oft erwähnt.

Ferraris Unabhängigkeitsbestrebungen führen 1972 zur Gründung des eigenen Tonstudios *Billig*. An dessen spartanische Einrichtung, welche selbstverständlich auch Einfluss auf die künstlerische Arbeit hatte, erinnert sich Ferrari: „Mes possibilités de travailler sur la bande étaient assez réduites, sauf lorsque j’étais invité en Suède ou en Allemagne pour travailler dans leurs studios. Pendant que s’installaient des studios très riches […] qui nécessitaient des grosses institutions, moi j’étais plutôt dans l’art pauvre“ (Ferrari in: Caux 2002: 56).

Wegen seiner Weigerung, sich einer der verschiedenen Gruppen anzuschließen oder nur schon zuordnen zu lassen, fand Ferrari insbesondere in Frankreich relativ wenig Beachtung. Den künstlerischen Output hingegen schmälerte dies nicht – im Gegenteil: die Erweiterungen, welche sich in den 1960er Jahren anbahnten, wurden ab den 1970er Jahren verstärkt: Es entstanden erste Hörspiele – ähnlich der Musique anecdotique verfährt Ferrari dabei mit wiedererkennbaren Klängen. Sprache und Form zeigen zudem deutlichere narrative Züge. Die Hörspiele wurden vor allem in Deutschland produziert und honoriert – so erhielt er 1972 für sein Hörspiel *Portrait-Spiel* (1971) den vom Südwestrundfunk Baden-Baden verliehenen *Karl-Sczuka-Preis*. Wohl deshalb folgten einige Arbeiten, welche im deutschsprachigen Raum gesendet oder uraufgeführt wurden.

Der Spagat zwischen Abstraktion und Narration, zwischen Instrumentalmusik, Musique concrète und Hörspiel ist jedoch nicht die einzige Horizonterweiterung der 1970er Jahre. So

dehnt Ferrari mit *Allô, ici la terre, Play-light and time-show* (1971–1972) sein Schaffen in die Multimedialität aus: neben elektroakustischer Tonbandmusik und verstärkten Instrumenten erlebt das Publikum hier mittels an die verschiedenen Wände projizierten Diapositiven eine quasi multidimensionale Show, die eine Vielzahl neuer Elemente einführt. Ferrari listet sie im Werkverzeichnis auf: Das Licht, den Raum, die Natur, den Blick, die Aufmerksamkeit, die Erotik, die Bewegung, das Heterogene und den Tanz (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]). Die verwirrende Heterogenität der Aufzählung ist typisch für Ferrari. Sie ist auch Sinnbild für das, was in den 1970er bis 1990er Jahren folgt: Ferraris Schaffen dieser Zeit ist geprägt von einer Vielzahl an Herangehensweisen – man vergleiche dazu das chronologische Werkverzeichnis.

1982 gründete Ferrari ein neues Studio namens *La Muse en Circuit* in Vanves südlich von Paris. Es war nicht als Privatstudio gedacht, sondern als Ort der kollektiven Zusammenarbeit. 1996 verließ Ferrari *La Muse en circuit* und baute sich erneut ein privates, spartanisch eingerichtetes Heimstudio namens *Post-billig*, welches zwei Jahre später an anderem Ort zum *Atelier post-billig* wurde. Gemäß seinen Erinnerungen ließ sich seine Vision des Kollektivprojektes mit *La Muse en Circuit* nicht einzulösen – wohl deshalb zog er sich in sein eigenes Studio zurück: „[…] J'ai fait une bêtise, au lieu de faire comme Pierre Henry ou Xenakis qui ont monté des studios pour eux, dans lesquels ils sont toujours, moi j'ai dit: je veux faire quelque chose de collectif […]" (Ferrari in: Caux 2002: 57).

Während Ferrari bis in die 1970er Jahre als Komponist keine große Beachtung fand, änderte sich dies in den 1980er und 1990er Jahren zusehends; so wurde ihm beispielsweise 1989 der französische *Grand Prix National* verliehen. In den 1980er Jahren, noch im Rahmen des *Muse en Circuit*, organisierte er zahlreiche Konzerte – auch hier scheint der Versuch des Unkonventionellen durch: „J'essayais d'inventer des jeux qui devaient perturber le côté académique et cérémoniel du concert" (ebd.: 58). Bei der Betrachtung seines Werkverzeichnisses springt ins Auge, wie heterogen die ‚Werkgattungen' sein können – als lose Folge von Begriffen lassen sich beispielsweise finden: *Comédie musicale*, *Suite de danses*, *Conte symphonique*, *fiction réaliste*, *musique pour un film expérimental d'animation*, *bande magnétique stéréo* (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]).

1999 bis 2005 schließlich findet unter anderem mit der Werkreihe *Exploitation des Concepts* eine Art Konklusion des bisher Geschaffenen statt. Und damit öffnet sich das Feld erneut. In den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts findet Ferraris Schaffen immer mehr Gehör, insbesondere im Lager der freieren ‚experimentellen' Musik, welche weder im Rahmen der

zeitgenössischen klassischen Musik noch im GRM stattfindet. Es folgten einige Retrospektiven: 2001 im Rahmen des Festivals *FUTURA* in Crest (Frankreich), 2002 in Japan und 2003 sowie 2005 (unter anderem mit der Uraufführung von *Les Arythmiques*) in La Chaux-de-Fonds am Festival *Amplitudes*. Ferraris Schaffen nach 2000 wird in dieser Forschungsarbeit ausführlich untersucht: Die neu entstandene Zusammenarbeit mit jüngeren Musikern – unter anderem mit eRikm wie auch mit Otomo Yoshihide – wird im Kontext von *Les Archives Sauvées des Eaux* thematisiert; und *Les Arythmiques* wird als eines der letzten elektroakustischen Werke Ferraris genauer untersucht.

Als Ferrari am 22. August 2005 im toskanischen Arezzo verstarb, war er schon längst zum Methusalem der experimentellen Szene geworden (Ehrler 2005: 49 f.). Posthum wurde ihm 2005 der *Grand Prix Charles-Cros ‚In Memoriam'* für *Les Archives Sauvées des Eaux* und *Les Anecdotiques* (*Exploitation des Concepts N° 1* und *N° 6*) verliehen.

Ferraris künstlerisches Schaffen wurde und wird fortgeführt – eine einzige Arbeit blieb unvollendet (*Morbido Symphonie*), *Dérivatif* hingegen wurde 2008 von Brunhild Meyer-Ferrari vollendet, und anderes wurde von jüngeren Musikern wie eRikm weitergeführt (wie z.B. *Les Protorythmiques*) oder in neuer Form aufgeführt. So wurde zum Beispiel *Les Archives Sauvées des Eaux* anlässlich des Londoner *Stereo Spasms Festival* zum 90. Geburtstag Ferraris (2019) von den beiden Musikern eRikm und Scanner in neuer Variante gespielt wie auch das Tonbandstück *Unheimlich schön* (1971) als Live-Performance neu lanciert.[45]

2.3 Autobiographisches, wahr und erfunden

Im Folgenden wird an einigen Beispielen erläutert, wie die zuvor aufgezeigten Unklarheiten bezüglich biographischer Fakten verstärkt werden: durch Ferraris eigene autobiographische Herangehensweise. Diese Herangehensweise wird beispielhaft aufgezeigt, anhand von Auszügen einzelner autobiographischer Texte, aber auch anhand von Transkriptionen gesprochener Texte, welche in elektroakustischen Arbeiten zu hören sind. Dieses Kapitel ist also nicht nur Vervollständigung wichtiger biographischer Aspekte zu Luc Ferrari, sondern dient auch als Überleitung zum Forschungsgegenstand an sich – seinen späten elektroakustischen Arbeiten.

[45] Vgl. dazu das Programm des *Stereo Spasms Festival* online: www.cafeoto.co.uk/events/stereo-spasms-festival/ (Zugriff 07.04.2020).

Ferraris Durchmischung von Leben und künstlerischer Arbeit ist einerseits in autobiographischen Texten ersichtlich, welche Poesie, Tatsache, Wunschvorstellung und Fantasie miteinander verbinden. Andererseits ist Ferraris persönliche Beteiligung und Selbstinszenierung in elektroakustischen Stücken stark ausgeprägt. Seine stimmliche Anwesenheit in Stücken wie z.B. *Far West News* (1999) oder *Presque rien N° 2 – Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) verknüpft ‚Leben und Werk' in einer spezifischen Weise. Beschäftigt man sich ausgiebig mit der Musik von Ferrari, so ist seine Person omnipräsent; er wird zum vertrauten Begleiter in elektroakustischer Form, häufig im Beisein seiner Partnerin Brunhild Meyer-Ferrari.

Ferraris Selbstinszenierung in seinen elektroakustischen Stücken ist nicht die nüchterne Art eines akustischen Auftretens, wie es die deutsch-kanadische Klangkünstlerin Hildegard Westerkamp (*1946) in *Kits Beach Soundwalk* (1989) umsetzt, sondern eine zeitweilig verstörende Mischung von Kommentierung des Geschehens, ethnographischer Dokumentation von Small Talk und intimen Gesprächen bis zu Ausformulierungen autobiographischer Aspekte – inklusive ausgeprägter Selbstironie.

Ähnliches ist in den autobiographischen Texten Ferraris zu finden. Rund zwanzig hat er geschrieben, einzelne sind lediglich einen Satz lang, andere mehrere Seiten. Die ungefähre Anzahl autobiographischer Texte rührt daher, dass beispielweise *Autobiographie N° 5* zweimal in unterschiedlicher Form existiert: Als längerer Text aus dem Jahre 1974 (Ferrari, publiziert in: Caux 2002: 64–68), aber auch als kurzer Eintrag aus dem Jahre 1992: „Je suis né, je crois, à Royan, le 12 février 1907" (publiziert in: ebd.: 114). Aus demselben Jahr stammt die *Autobiographie N° 7*: „À ma naissance à La Ciotat le 22 août 1900, mon grand-père était toujours cornet à piston [Kornett] dans une caserne de douaniers" (publiziert in: ebd.). Nicht nur die Spielerei mit seinem Geburtsdatum und -ort wiederholt sich, auch andere Aspekte. Bereits in der *Autobiographie N° 1* aus dem Jahre 1970 wird unter anderem erwähnt, dass sein Großvater Kornett-Spieler war:

> Je suis, comme mon nom l'indique, d'origine italienne, toutefois en passant par la Corse. […] Mon arrière-grand-père était tailleur de pierres de moulin dans un petit village des montagnes. Mon grand-père maternel (corse lui aussi) était cornet à piston dans une caserne de douaniers à Marseille. C'est de là que me viennent mes dons musicaux. Mon grand-père était aussi coiffeur, mais c'est lui qui le matin sonnait le réveil. Lassé de se lever de si bonne heure, il prit un petit bistrot qui fit rapidement faillite, car il aimait trop, et les clients en abusaient, offrir à boire.
>
> Je suis né à Lyon le 18 mars 1934.

> J'ai réalisé un certain nombre de morceaux orchestraux et électroacoustiques. Puis progressivement, des produits qui s'écartent des notions académiques d'œuvre, d'esthétique et de musique […] (Ferrari, publiziert in: B. Ferrari und Hansen 2017: 77)

Hier zeigt sich deutlich die heterogene Mischung aus bewusster Verfälschung von Tatsachen, potenzieller Möglichkeit und Tat- und Ansichtssache – in einer Weise, dass es ihm ganz offensichtlich um ein Spiel zwischen Realität und Fiktion ging. Dieses Spiel wird nicht nur in autobiographischen Texten und in der Musik selbst gespielt, sondern auch in Werkbeschreibungen. Ferraris Werkkommentar zu *Cahier du soir* für 14 Instrumente, eine Schauspielerin und Diapositive (1991–1992) ist mit *Histoire vraie ou fausse de Cahier du Soir* (in: Caux 2002: 110) betitelt – darin sind ebenso autobiographische Züge zu entdecken wie auch Verfälschungen zur Werkentstehung möglich sind: „C'est une histoire vraie… enfin, presque" (in: ebd.: 111).

Andere Texte der Serie *Autobiographies* sind mehr poetischen Ursprungs, so beispielsweise die *Autobiographie N° 10* (1978), in dem sich eine Verschränkung mit musikalischer Arbeit, Verfälschung von Wahrem und Gedankenspielen zeigt – in diesem Fall insbesondere verbunden mit dem bahnbrechenden Stück *Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* aus den Jahren 1967–1970:

> Presque rien n'est pas rien
> je ne sais pas si je suis né
> numéro un c'est une précaution on ne peut pas savoir
> je ne sais pas si je suis déjà né
> comment savoir
> le jour se lève et les hommes rapetissent
> à mesure que la vie avance je deviens de plus en plus petit
> et je ne suis finalement plus qu'un point à l'horizon.
> très petit
> je n'ai jamais rien dit peut-être qu'un jour je dirais quelque
> chose
> comment savoir
> et je dirais: ‚Je ne sais pas… Pourquoi, vous savez, vous?'
> petit à petit le jour mange le silence de la nuit
> c'est une photographie
> si je suis né c'est ce jour-là que j'ai pris la photographie
> presque rien je ne sais pas si ça existe
>
> comment savoir (publiziert in: Caux 2002: 176 f., originale Kleinschreibung und Satzzeichen)

Zu Beginn des Hörspiels *Portrait-Spiel* aus dem Jahre 1971 ist nach einer kurzen, eröffnenden instrumental-elektroakustischen Collage Ferrari selbst zu hören, in gebrochenem Deutsch, zu spröde klingender Klaviermusik im Hintergrund:

> Spiel-Portrait, oder Portrait-Spiele, oder Portrait, oder oder oder Spiel-portrait-Schwierigkeit, oder Portrait-Spieleskeit, oder Keits-Spieles-Portrait-Macher, oder Selbstportrait, falsch oder wahr? Oder was? Das ist die Frage. (Ferrari 1971: 0'15" bis 0'34", Transkription: Gaudenz Badrutt)

Hier stellt sich die Frage, inwieweit dieses Hörspiel ein Selbstportrait, eine ironische Selbstinszenierung ist, oder inwieweit lediglich ein Spiel damit. Tatsächlich gibt es darin aber auch Indizien für wahres, eindeutig dokumentiertes reales Geschehnis. Wie soll mit einer Aussage wie zum Beispiel „I am not conductor; I am only here to give some indications about the score“ (Luc Ferrari in: *Les Anecdotiques, Exploitation Des Concepts N° 6 – Chicago USA. Octobre 2001. Rehearsal for a Concert*, 4'10" bis 4'20", Transkription: Gaudenz Badrutt) verfahren werden? Möglicherweise erklärt auch dieses Beispiel Ferraris Haltung gegenüber hierarchischen Verhältnissen in klassisch tradierten Musikformen.

Die Schwierigkeit besteht also letztlich darin, aus dieser spezifischen Form von Verknüpfung von Leben und ‚Werk' dasjenige herauszufiltern, was der Sache dienlich sein kann – dabei bleiben zahlreiche Aspekte unklar, was Ferrari denn auch erreichen wollte.

Autobiographie N° 8, 5 mai 1992:

> Je ne suis pas né le 5 février 1924. (Ferrari, publiziert in: Caux 2002: 114)

3. Ferraris spätes Schaffen um die Jahrtausendwende

In diesem Kapitel wird eine Übersicht jener Schaffensperiode Ferraris gegeben, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Fokussiert wird dabei verstärkt auf die für den Kontext entscheidenden Arbeiten aus der Werkreihe *Exploitation des Concepts*.

Castanet erwähnt nicht nur die geschilderten Schwierigkeiten biographischen Schreibens im Falle Ferraris, sondern auch diejenigen einer transparenten Übersicht über dessen gesamtes Schaffen. Während Ferrari selbstironisch von der schwarzen, der roten und der blauen Phase spricht (2017 [1979]: 95), versucht Castanet trotz allem – ebenfalls leicht ironisch – die ‚seriöse' musikhistorische Variante zu skizzieren (2007 [2001]: 7), auch wenn er diese nur mit großen Vorbehalten unternimmt (siehe auch 1.1.2). Seine Vorbehalte sind deshalb völlig berechtigt, weil Ferraris Schaffen nicht als lineare Entwicklung verstanden werden kann, sondern eher als ein Potpourri, ja sogar als Quodlibet verschiedenster künstlerischer Ansätze. Castanet unternimmt also eine Einteilung in Dekaden, wie sie von Theoretikern und Historikern so gerne gewünscht werde, auch wenn eine solche nach seinen eigenen Worten völlig willkürlich sei (ebd.). Dennoch kann daraus einiges gefolgert werden: Der „pianisme" der 1940er Jahre, der „sérialisme" (1950er), der elektronische „machinisme" (1960er) und der „minimalisme" (1970er) wären noch einigermaßen als Schaffensphasen Ferraris auszumachen, stets jedoch mit seinen entsprechenden Ausbrüchen und -wüchsen mit anderen Ausrichtungen. Spätestens mit dem „intimisme" (1980er) und dem „symphonisme" (1990er) werden aber die Tendenzen eher unscharf. Die Dekade nach 2000 bezeichnet Castanet als „archivisme" (1.1.2). Allerdings stammt Castanets Text von 2001 und berücksichtigt deshalb lediglich die ersten Arbeiten dieser Archivismus-Dekade, insbesondere *Cycle des Souvenirs* (1995–2000), *Les Archives Sauvées des Eaux* (2000) und *Archives Génétiquement Modifiées* (2000). Der Begriff *Exploitation des Concepts* war 2001 wohl noch zu wenig etabliert, weshalb er von Castanet nur nebenbei erwähnt wird. Mit den Arbeiten Ferraris, welche anschließend (zwischen 2001 und 2005) entstanden, wird die *Exploitation des Concepts* nicht nur zur Werkreihe, sondern zu einer grundsätzlichen künstlerischen Haltung im Umgang mit seinem aktiven Archiv (1.1.2): Denn *Exploitation des Concepts* ist Ausschöpfung von früher Erarbeitetem – nicht nur rückblickend, sondern im Sinne von kompositionstechnischen Weiterentwicklungen, Reflexionen, aber auch Ausschöpfung als zahllose Wiederverwendung derselben aufgezeichneten Klänge, wie es sonst eher im Popmusik-Bereich üblich ist (vgl. Brockhaus 2017).

3.1 Verwertung von Vorhandenem? *Exploitation des concepts*

Um die Jahrtausendwende entstand also Ferraris sechsteilige Werkreihe *Exploitation des concepts*, bis zu seinem Tod im Jahre 2005 folgte rund ein Dutzend anderer Arbeiten, wovon einzelne jedoch unvollendet geblieben sind. Im Folgenden soll die Übersicht der späten Arbeiten einen Einblick geben in dieses Potpourri unterschiedlicher Kompositionsweisen und konzeptueller Arbeiten. Im Speziellen wird das Augenmerk auf die sechs Stücke *Exploitation des concepts N° 1* bis *N° 6* gelegt, die zwischen 1995 und 2002 entstanden: *Les Archives Sauvées des Eaux* (*N° 1*), *Cycle des Souvenirs* (*N° 2*), *Archives Génétiquement Modifiées* (*N° 3*), *Tautologies et Environs* (*N°* 4), *Presque rien avec instruments* (*N° 5*) und *Les Anecdotiques* (*N° 6*).

Zunächst geht es darum, die einzelnen Arbeiten der Reihe einzuordnen – nicht hörenderweise, sondern in der Weise, wie sie im *Catalogue* (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) aufgeführt und kommentiert sind,[46] ergänzt mit weiteren Informationen wie zum Beispiel der Verfügbarkeit auf Tonträger. Anschließend wird dieser Überblick der *Exploitation des concepts* mit Erläuterungen zu anderen, für den Kontext relevanten Arbeiten Ferraris ergänzt und erweitert. Hörenderweise wird in Teil III genauer auf *Les Archives Sauvées des Eaux* (*N° 1*) sowie auf das nach der Werkreihe *Exploitation des concepts* entstandene, aber damit stark korrespondierende elektroakustische Werk *Les Arythmiques* (2003) eingegangen.[47]

Eröffnet wird *Exploitation des concepts* mit *Les Archives Sauvées des Eaux* (2000), einem Stück „pour 2 CD et un ensemble de vinyles“ (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) – einer Performance zweier Elektroniker (wovon einer davon Ferrari selbst ist), welche viele improvisatorische Elemente enthält. Das Stück ist in klanglicher Form in mehreren Versionen auf Tonträgern dokumentiert, unter anderem mit Otomo Yoshihide und mit eRikm (Ferrari und Otomo 2008, Ferrari und eRikm 2004); eine dritte Version mit DJ Olive und dem Perkussionisten William Winant wurde als Konzertmitschnitt eines Konzertes in Berkeley aus dem Jahre 2003 vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) zum zehnten Todestag von Ferrari

[46] Die Autorschaft des *Catalogue* ist unklar – in der erweiterten Auflage von *Portraits polychromes* von Teruggi aus dem Jahre 2007 schreibt dieser im Vorwort: „Enfin Brunhild Meyer [-Ferrari], qui a beaucoup contribué à cet ouvrage, nous transmet le catalogue exhaustif des œuvres de l'artiste […]“ (2007: 5). Die Kommentare der Werke scheinen von Ferrari selbst zu stammen, revidiert wurde das Verzeichnis von Brunhild Meyer-Ferrari 2006 (vgl. ebd.: 91).

[47] An dieser Stelle soll einmal mehr daran erinnert werden, dass Ferrari den Begriff Werk als problematisch betrachtete – der Terminus Werk wird deshalb im Folgenden oftmals durch ‚Arbeit' oder ‚Stück' ersetzt.

(2015) ausgestrahlt.[48] Ferrari realisierte das Stück mit verschiedenen Mitmusikern. Dadurch, dass nicht alle Duopartner Ferraris tatsächliche Turntable-Spieler waren wie in der ersten Version vorgesehen, veränderte sich die Instrumentierung; insbesondere eRikm verwendet anstelle von Schallplatten und Plattenspieler u.a. zwei Minidisc-Geräte und bewegt sich damit in einer mehr von digitaler Technologie geprägten Klangwelt als in der ursprünglichen Version mit analogen Plattenspielern. Bei *Les Archives Sauvées des Eaux* kann am ehesten vom *archivisme* die Rede sein – und so hieß der Arbeitstitel zunächst auch *Exploitation du concept d'archive* (Ferrari 2000b). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die verschiedenen Versionen auch verschiedenes Klangmaterial enthalten, nämlich neben den Archivmaterialien Ferraris auch Klangmaterialien der Mitmusiker (siehe 8.1).

Exploitation des concepts N° 2 trägt den Titel *Cycle des Souvenirs* (1995–2000); es handelt sich um eine audiovisuelle Installation für sechs Tonspuren (CD-Player) und vier Videoprojektoren. Die Überlagerung verschiedener, sich repetierender und unterschiedlich langer ‚cycles des souvenirs' ergeben ein sich theoretisch nie wiederholendes audiovisuelles Geflecht. Infolge ihrer interdisziplinären Anlage ist diese Arbeit nur sehr unvollständig dokumentiert; eine rein klangliche Version auf Tonträger existiert zwar (Ferrari 2002), ist für diese Untersuchung erwähnens- und hörenswert, kann aber trotzdem lediglich als Fragment verstanden werden; besonders deshalb, weil es sich dabei um eine fixierte Version handelt, was den ursprünglichen installativen Charakter verfehlt. Neben dem selbstironischen Hinweis auf seinen Umgang mit fragmentarischen autobiographischen Texten beschreibt er im Text zu *Cycle des Souvenirs* im *Catalogue* die Kombination von Bild und Ton im installativen Kontext als für seine Arbeit neu:

> L'utilisation des souvenirs n'est pas une chose nouvelle pour moi qui suis un récidiviste [Wiederholungstäter] de l'autobiographie. Ce qui est différent ici, c'est l'installation du son et de l'image. De la même manière que je suis un compositeur-preneur de son, je suis là un compositeur preneur d'image. (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001])

Einen kurzen visuellen Eindruck der Installation erhält man im aufschlussreichen Portrait-Film *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux 2002).[49]

[48] Diese Version war zur Zeit der Recherche in der Mediathek des WDR inklusive zugehörigem Skript verfügbar (Zugriff 16.01.2016).
[49] Unter anderem ab 13'18", erneut ab 20'33" und insbesondere nach 25'45".

Archives Génétiquement Modifiées (2000) ist die dritte Arbeit der Serie. Hier findet die ‚Verwertung' in doppeltem Sinne statt – denn das zugrundeliegende Material ist dasselbe, welches Ferrari in *Archives Sauvées des Eaux* verwendet hat, also eine Wiederverwertung von bereits wiederverwertetem Material. Als Instrumentierung nennt Ferrari „Sons mémorisés solo" und schreibt dazu: „D'ailleurs je me sens le droit d'exploiter mes idées aussi bien que mes sons. J'écoute, et je fabrique du présent riche d'une certaine mémoire. Ainsi ces archives sont profondément et même peut-être génétiquement modifiées" (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]). Damit weist er auch auf medienwissenschaftliche Aspekte hin, welche im Umgang mit gespeicherten Klängen, mit *objets sonores* ins Spiel kommen: dass diese nämlich zunächst immer eine eigene Geschichte in sich tragen und mit Klangobjekten aus Vergangenem Gegenwärtiges geschaffen werden kann. Das Stück ist verfügbar in der 10-CD-Anthologie der elektroakustischen Arbeiten Ferraris (Ferrari 2009).

Beim vierten Stück der Werkreihe, *Tautologies et Environs* (2000–2001) handelt es sich um ein Stück für 15 verstärkte Instrumente (sieben Bläser, Klavier, Perkussion, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass), deren Spieler mit gespeicherten Klängen (*Sons mémorisés*) ab Tonband interagieren. Ferrari nimmt darin verstärkt Bezug auf seine älteren Arbeiten, welche mit *Tautologos* betitelt sind – davon sind im Werkverzeichnis *Tautologos I* bis *III* aufgelistet, wobei *Tautologos III* in vier verschiedenen Realisationen existiert.[50] Erstaunlicherweise werden auch hier dieselben gespeicherten Klänge verwertet, welche bereits in *Exploitation des concepts Nº 1* und *Nº 3* zu hören sind, jedoch in völlig anderem Kontext. Zu dieser mehrfachen Wiederverwertung schreibt Ferrari:

> Le fait de les utiliser dans ces différent[e]s œuvres signifie que c'est une préoccupation de cette année-là (2000), et qu'elles ont été composées en parallèle, mais aussi représente l'idée nouvelle pour moi d'exploitation, d'exploiter dans plusieurs directions à la fois. Signifie aussi qu'il s'agit du début d'un travail sur mes archives. (2001: 1)

Exploitation des Concepts ist hier nicht geordnetes, systematisches Ausschöpfen, sondern mehrschichtiges ‚Exploitieren' bisher entwickelter Verfahren. Es scheint auch, als hätte Ferrari noch weitere Arbeiten im Sinne eines *archivisme* geplant, was später aber nur noch vereinzelt der Fall ist. Leider ist *Tautologies et Environs* nicht als Tonträger verfügbar, sondern lediglich als Partitur mit den dazugehörigen *Sons mémorisés* auf CD – obwohl in der zweiten, erweiterten

[50] Auf den für Ferrari zentralen Begriff Tautologie wird in 4.3 eingegangen.

Auflage der Publikation *Luc Ferrari* ein Tonträger als in Planung erwähnt wird (Teruggi 2007 [2001]: 123).

Auf demselben, jedoch nie realisierten Tonträger war das fünfte Stück der Serie vorgesehen: *Presque rien avec instruments N° 5 (Exploitation des concepts N° 5)* aus dem Jahre 2001 sollte laut Ferrari zusammen mit *Tautologies et Environs* im selben Konzertprogramm aufgeführt werden und erfordert auch die exakt gleiche Besetzung, inklusive der gespeicherten Klänge. *Presque rien avec instruments N° 5* zeigt erneut mehrfache Vernetzung: Die verwirrende doppelte Nummerierung *N° 5* bezieht sich einerseits auf die *Exploitation*, andererseits auch auf die fünfteilige Stückreihe *Presque rien*, welche mit *Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* aus den Jahren 1967–1970 ihren Anfang nahm. *Presque rien N° 1* als wohl Ferraris bekannteste Arbeit ist ausgeprägte Infragestellung des Werkbegriffes und besticht durch eine scheinbar vollständige Abwesenheit des Autors – Ferrari lancierte damit seine „première idée du minimalisme“ (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) – damit wird auch die von Castanet erwähnte Phase des *minimalisme* eingeläutet. *Presque rien avec instruments N° 5 (Exploitation des concepts N° 5)* ist also fünfte Variante der *Presque rien*-Stücke.

Die gespeicherten Klänge stammen in diesem Fall jedoch aus Tonaufnahmen „d’une séance de travail néoimprovisé“ (ebd.: 114) mit dem Gitarristen Noël Akchoté (*1968), dem Perkussionisten Roland Auzet (*1964) und Ferrari selbst am Klavier. Vermutlich wurden diese Aufnahmen im Rahmen der Arbeit *Impro-Micro-Acoustique* (2001) gemacht. Ferraris *archivisme* würde es sogar zulassen, dass exakt dieselben Aufnahmen verwendet werden – so, wie er es mit gespeicherten Klängen in den *Exploitations des concepts N° 1, 3* und *4* macht.

Die letzte Arbeit der Serie, *Exploitation des concepts N° 6* ist erneut in gänzlich anderem Format konzipiert: *Les Anecdotiques* (2001–2002) ist *pièce radiophonique*, musikalisches Hörspiel, produziert für DeutschlandRadio Berlin. Der Titel lässt es erahnen – Ferrari bezieht sich damit insbesondere auf seine ersten, der Musique concrète entgegengestellten Arbeiten: seiner Musique anecdotique, und schließt damit den Kreis zu seinen frühen elektroakustischen Stücken wie beispielsweise *Hétérozygote* (1964). Allerdings werden hier keine bereits verwendeten Tonaufnahmen benutzt, sondern eine Kombination von neuen, auf Reisen entstandenen Aufnahmen sowie noch nie verwendete aus seinem Archiv (B. Ferrari und Hansen 2017: 174). *Les Anecdotiques* ist auf verschiedenen Tonträgern erschienen, unter anderem in der von INA-GRM publizierten Anthologie (Ferrari 2009).

Die Publikation *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux) erschien 2002; der darin enthaltene *Catalogue* der Werke Ferraris befindet sich infolge Publikationszeitpunkt in einem Zwischenstand: *Exploitation des concepts N° 4* und *N° 5* sind zu diesem Zeitpunkt noch nicht uraufgeführt, und zwei Arbeiten sind ‚en préparation' aufgelistet: *Impro-Micro-Acoustique* (2001) als *Exploitation des concepts N° 6* und *Les Anecdotiques* (2001–2002) als *Exploitation des concepts N° 7* (Caux 2002: 211) – die Werkreihe war also zum Zeitpunkt der Publikation anders vorgesehen.

Wie sich in dieser kurzen Übersicht von *Exploitation des concepts* zeigt, ist damit weder ein in sich geschlossener ‚Werkzyklus' zu verstehen noch lediglich eine Retrospektive des eigenen Schaffens. Viel eher sehen wir uns einem Netzwerk gegenüber, dessen Verästelungen, Abbrüche und Neuanfänge auf komplexe Weise miteinander verbunden sind. Mehrmaliges Verwenden von archiviertem Klangmaterial ist zwar Symptom, aber auch Konzept: Denn es geht dabei eigentlich um die Frage, wie sich ein *objet sonore* in veränderter oder gänzlich anderer Klangumgebung verhält. In *Exploitation des concepts* verarbeitet Ferrari also Konzepte im Sinne eines vielschichtigen Umgangs mit seinen früheren Kompositionsverfahren, mit existierendem Klangmaterial wie auch mit Ideologischem – Neuschöpfung mit darin eingebettetem, reflektierendem Rückblick auf eigenes Schaffen.

Im ‚pièce radiophonique' *Far West News 1* (1998–1999) hört man Ferrari mit klanglich leicht transformierter Stimme (so dass sie einen eigenartig selbstironischen Charakter aufweist) die Grundzüge der *Exploitation des Concepts* formulieren. Es scheint, als hätte er mit dem bisherigen ‚Devianzentum' (als *déviant*) abgeschlossen, da diesem die Problematik innewohnt, stets von Null beginnen zu müssen:

> I finally agreed to take to my benefit all my past experiences. Before, I always started everything again from zero. I agreed to consider all these crossings: serialism, minimalism, tautology, random, architecture, post modernism, and so on. [Es folgt eine Passage mit Eisenbahnlärm, vermutlich überquert eine Eisenbahn einen Bahnübergang] I've done electronic compositions, compositions for orchestra, I have done pictures, radio art, reports – true and untrue ones... [Erneut folgt eine nur klangliche Passage, die Aufnahme einer Zugfahrt – diese klingt jedoch, als sei sie teilweise von einem Schlagzeug gespielt – und zunehmend wird sie von Perkussionsklängen ergänzt. Beziehungsweise umgekehrt: Schlagzeug und Perkussion werden ergänzt durch die rhythmischen Geräusche der Zugfahrt] Now, I compose with all that. Perhaps – I don't know. (Ferrari 1999: in IV, 1'12" – 4'00"; Transkription: Gaudenz Badrutt)

Dieses Beispiel zeigt eine weitere, bedeutende Facette von Ferraris Verfahren mit Autobiographischem, handelt es sich hier doch um eine spezifische und sehr eigenständige Verarbeitung und Verknüpfung von Lebenswelt und künstlerischem Schaffen, wobei auch hier das Spiel mit Realität und Verfälschung vorhanden ist.

3.2 Andere Arbeiten der Jahrtausendwende

Neben der sechsteiligen *Exploitation des Concepts* sind einige weitere Arbeiten für den vorliegenden Kontext als relevant einzustufen, weil sie im gleichen Zeitraum wie die *Exploitation des Concepts* entstanden sind: *Impro-Micro-Acoustique* (2001), *Paris-Tokyo-Paris* (2002), *Les Arythmiques* (2003), *Après presque rien* (2004) und *Les ProtoRythmiques* (2004–2005).

Impro-Micro-Acoustique (2001) war zunächst als *Exploitation des Concepts Nº 6* vorgesehen (siehe 3.1). Dass dies daraufhin nicht so umgesetzt wurde, lässt darauf schließen, dass Ferrari die Arbeit möglicherweise als nicht relevant genug einschätzte. Auch im Werkverzeichnis (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]) wird *Impro-Micro-Acoustique* eher als Nebenprodukt kommentiert: Aus den Tonaufnahmen einer zweitägigen Zusammenarbeit wurde unter dem Fokus einer Tonträgerveröffentlichung (Ferrari, Akchoté u.a. 2003 [2001]) eine Auswahl getroffen. *Impro-Micro-Acoustique* ist jedoch im vorliegenden Kontext durchaus erwähnenswert, ist es doch eine der wenigen Arbeiten, welche auch tatsächlich auf improvisatorischen Verfahren beruht. Im Text von Ferrari, welcher im CD-Booklet publiziert ist, wird auch klar ersichtlich, wie neu die Praxis der Improvisation für ihn tatsächlich war – hier wurde also nicht ausgeschöpft, sondern neu entdeckt:

> En effet, dans ma vie, j'avais préparé des séances d'improvisations et même écrit des partitions qui portaient vers cette préoccupation. Mais je ne m'étais jamais inclus dans les joueurs, sachant que j'étais nul. J'ai décidé d'oublier ma nullité, et j'ai proposé à Noël Akchoté et à Roland Auzet un rendez-vous expérimental dans les studios de la Muse en Circuit. (Ferrari in: Ferrari, Akchoté u.a. 2003 [2001]: nicht paginiert)

Resultat war denn auch nicht eine nur vom Komponisten Ferrari gezeichnete Arbeit, sondern eine als Kollektivarbeit deklarierte Veröffentlichung – im Begleittext derselben findet man auch die Bezeichnung „Five improvisations invented by three composers" (ebd.). Die Beteiligung

von Noël Akchoté ist hier insofern von Bedeutung, als er für Ferrari derjenige ist, welcher zu den *nouveaux concrets du temps réel* gehört (siehe 1.1.1).

Nicht auf Tonträger verfügbar ist *Paris-Tokyo-Paris* (2002) für Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Cello, Klavier und gespeicherte Klänge, Auftragswerk der Organisation *New Generation* in Tokyo. „[…] Peut-être la première partition où j'utilise le concept improvisation destinée à l'écriture, qui deviendra dans les travaux suivants l'improvisation utilisée comme plongée dans l'inconscient et l'écriture comme travail de réflexion" (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]). Hier bedient sich Ferrari improvisatorischer Verfahren, benutzt die Ergebnisse davon jedoch auch für notierte Musik: Zwei von ihm auf einer MIDI-Klaviatur gespielte Improvisationen bieten die Grundlage für das Tonmaterial der Partitur; Tonaufnahmen, welche anlässlich einer ersten Reise nach Japan erstellt wurden, dienen als Grundlage für die *Sons Mémorisés*:

> Le concept de cette pièce est une exploitation entre une spontanéité gestuelle et une réflexion, entre l'immédiat et le différé. Et je vais essayer d'expliquer tout cela. J'ai d'abord improvisé […] pendant 20 minutes. Puis j'ai fait une autre improvisation de 20 minutes. Utilisation du temps réel. A la suite de quoi j'ai monté superposé découpé [sic] et corrigé les deux improvisations, tout en respectant la chronologie. Utilisation du temps différé. […] Je choisissais, je montais, je transformais tout en conservant leur identité réaliste. (Ferrari 2002b)

Hier beschreibt Ferrari seinen offenen Umgang mit sehr einfachen und teilweise als unorthodox geltenden Verfahren. Das Aufzeichnen von Improvisationen an einer MIDI-Klaviatur ist eine Variante der Fixierung, welche das Gegenteil einer präzisen Aufzeichnung eines Klangereignisses ist, wie es Ferrari – so Rudolf Frisius – als ‚exzellenter Mikrofonist' tat (Frisius 2012). Denn aufgezeichnete MIDI-Daten sind letztlich nur Zeitpunkte, Tonhöhen und Lautstärken in Zahlenform, losgelöst von jeglicher Klangqualität oder -charakteristik.

Das elektroakustische Stück *Les Arythmiques* (2003) ist inspiriert vom Elektrokardiogramm von Ferraris Herzrhythmusstörungen (Arhythmien), unter denen er ab 2003 litt: Diese Arhythmien seien nicht wirklich interessant gewesen; er habe gedacht, dass er das besser machen könne, schreibt Ferrari dazu im Werkkommentar (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 115). Und Ferrari ergänzt: „Cette composition curieusement s'écoute à l'endroit. Mais j'ai essayé qu'on s'en souvienne à l'envers. J'ai essayé de remonter le temps…" (ebd.). Hier scheint es also darum zu gehen, die Funktion des Erinnerns zu verändern und die übliche Linearität von Musik zu brechen. Das Stück ist geprägt von äußerst unerwarteten, abrupt klingenden und wuchernden Collagen, aber auch von dazu kontrastierenden, orchestral

anmutenden Klangflächen. Das rund vierzigminütige Stück ist auf Tonträger erhältlich (Ferrari 2009a, Ferrari 2009b), wurde aber erst 2005, zwei Monate vor Ferraris Tod im Theater *ABC* in La Chaux-de-Fonds (Schweiz) uraufgeführt. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei *Les Arythmiques* um das letzte rein elektroakustische, im Studio komponierte Werk Ferraris handelt und darin Einflüsse der experimentellen Elektronik-Avantgarde zu erkennen sind, wird es in dieser Forschungsarbeit einer vertieften Analyse unterzogen (Kapitel 7 und 8.2) – auch deshalb, weil es ein Extrembeispiel für Ferraris Collagetechnik ist.

Den Titel der Arbeit *Après presque rien* (2004) für 14 Instrumente und zwei Sample-Player begründet Ferrari im Werkverzeichnis wie folgt:

> […] cette partition indiquait en tout cas la fin de la série des presque rien. Et j'ai cru un moment même qu'elle indiquait carrément la fin. Quelque chose après ça je n'ai plus rien à faire. Bloqué! … Libre et sans a priori, j'ai décidé de me laisser conduire par le temps et par le hasard des rencontres. Je commençais donc à composer sans projets...
> (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001])

Après presque rien war ein Kompositionsauftrag von CCMIX Paris, *Musique Nouvelles* Brüssel und der Avantgarde-Band *Art Zoyd*. Erwähnenswert scheint diese Komposition vor allem deshalb zu sein, weil sich *Art Zoyd* zwischen experimenteller Szene und institutioneller elektroakustischer Musik bewegt und damit Ferraris Bestrebungen einer Auflösung von Grenzen entgegenkommt: Seit 1969 beschäftigt sich das französische Ensemble mit komponierter experimenteller Musik, spielte aber unter anderem auch mit der Progressiv-Jazz-Rock-Band *Univers Zéro*. Ferrari arbeitete bereits 1996–1997 mit *Art Zoyd* zusammen, anlässlich von Tautologos IV für großes Orchester und vier Sampler. *Après presque rien* ist erst 2011 auf Tonträger erschienen (Ferrari 2011).

Les ProtoRythmiques (2004–2005) ist die klare Folge der Kooperation von Ferrari mit dem jungen Elektronikmusiker eRikm. Ferrari wollte in eRikm's Domäne der Improvisation mit elektronischem Instrumentarium neue Herausforderungen finden – „[ces propositions] m'amènent sur un terrain plus aventureux" (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]). Einzig die Uraufführung am 12. Februar 2005 im *Instants Chavirés* (Montreuil / Paris) konnte mit Ferrari stattfinden; gut drei Monate später, am Festival *Musique Action* 2005 in Vandœuvre-lès-Nancy, dem Auftraggeber von *Les ProtoRythmiques*, konnte Ferrari aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr auftreten. Den Part von Ferrari übernahm deshalb eRikm, der Synthesizerspieler Thomas Lehn (*1958) den Part von eRikm – der Tonträger von *Les ProtoRythmiques* in

derselben Besetzung ist die Aufnahme dieses Konzertes (Ferrari 2007). *Les ProtoRythmiques* ist – zumindest in diesem Konzertmitschnitt – geprägt von einer Wiederverwertung von Klangmaterial, welches bereits in *Les Arythmiques* verwendet wurde. Es stellt sich die Frage, ob Ferrari aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr in der Lage war, die Jagd nach neuem Klangmaterial fortzusetzen. Genauso kann jedoch von einer Exploitation im Sinne eines 'archivisme' die Rede sein, einer Ausschöpfung als Weiterführung von *Les Arythmiques*.

3.3 Die Zusammenarbeit mit experimentellen Elektronikmusikern: Improvisation und Performance

Bei der Zusammenarbeit von Ferrari mit Musikern der experimentellen Elektronik-Avantgarde[51] sind zwei bedeutende Faktoren entscheidend: die Improvisation als musikalisches Verfahren und das Verwenden elektronischer Geräte als Musikinstrumente. In diesem Kapitel wird thematisiert, inwieweit Improvisation als musikalische Praxis in Ferraris Schaffen vor 2000 vorhanden ist und wie sich um die Jahrtausendwende eine Intensivierung dieser Praxis ergab.

Es existieren einige Werke von Ferrari, in welchen Improvisation explizit eine Rolle spielt: Aus dem Jahre 1962 stammen *Spontané I–IV*, vier Improvisationen für eine jeweils bestimmte Anzahl Ausführender. *Spontané III, Improvisation pour huit exécutants* und *Spontané IV, Improvisation pour onze exécutants* wurden von Gérard Patris in zwei Kurzfilmen[52] festgehalten. *Société V* (1967), *Tautologos III ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi?* (1969) und *Société VI* (1969) sind Textpartituren und ebenfalls von improvisatorischen Elementen geprägt. *Tautologos III* existiert in unterschiedlichen Versionen: Die Verbalpartitur von 1969 *pour n'importe quel groupe d'instruments* (uraufgeführt 1969 in Paris), in anderen Werkverzeichnissen als „für mindestens sieben Aufführende mit frei wählbaren Instrumenten" bezeichnet (so z.B. in: Ferrari 2005b: 79), ist Konzeptstück und Grundlage aller folgenden Versionen. *Réalisation N° 3* für Tonband (1970) sowie die ausnotierte *Réalisation N° 4* (1970) für elf definierte Instrumente (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 98) sind die fixierten Versionen, in welchen improvisatorische Verfahren vermieden werden, was aber gleichsam den

[51] Der Terminus *experimentelle Elektronik-Avantgarde* ist in 1.1.2 diskutiert.
[52] Die beiden Kurzfilme *Spontané III* und *Spontané IV* stehen leider nicht zur Verfügung; sie könnten die vorliegende Untersuchung vervollständigen.

flexiblen Umgang Ferraris mit eigenen Arbeiten exemplarisch widerspiegelt. Detaillierter wird *Tautologos III* im Kapitel zur Tautologie (4.3) beschrieben.

Das Stück *Monologos I pour chant et dispositif électroacoustique* (1970) ist laut Brunhild Meyer-Ferrari eine Improvisation für Gesang und zwei Tonbandmaschinen, welche von der Interpretin gesteuert werden und dazu dienen, den Gesang aufzunehmen und in modifizierter Form wieder abzuspielen.[53] Als letztes Beispiel sei das „Gelegenheitswerk" *Exercices d'improvisation* (1977) genannt – eine Suite von „Übungen zur individuellen und kollektiven Improvisation" (Möller o. J.) für Stereo-Tonband und Instrumente.

Entscheidend ist, dass sich Ferrari in den genannten Arbeiten nur konzeptuell mit Improvisation beschäftigte; die praktische Erfahrung als improvisierender Performer hingegen überließ er anderen Musikern. Eigentlich praktizierte Ferrari aber bereits seit 1964 die Improvisation, dies jedoch nicht öffentlich: „Cela restait dans une domaine non public, comme une expérience qui n'entraînait aucune stabilisation" (Ferrari in: Caux 2002: 86). So improvisierte er beispielweise mit Peter Michael Hamel, dessen Bemerkung ebenfalls den Eindruck evoziert, als habe es sich um Improvisationen im privaten Rahmen gehandelt: „Wenn bei unseren gemeinsamen Improvisationen etwas missglückt war, hieß es ‚Ça ne fait rien', was fast klang wie ‚ferrari rien'..." (Hamel 2005: 48) Es kann davon ausgegangen werden, dass Ferrari in diesen Zusammentreffen am Klavier improvisierte, wie er es auch in *Impro-Micro-Acoustique* machte; elektronische Gerätschaften verwendete er vermutlich erst in *Les Archives Sauvées des Eaux*.

Neben *Les Arythmiques* steht deshalb *Les Archives Sauvées des Eaux* (*Exploitations des concepts N° 1*) auch im Zentrum dieser Forschungsarbeit. Das offene ‚Werk' wurde am 9. Mai 2000 im Kulturzentrum *Vooruit* Gent uraufgeführt, in der Besetzung Luc Ferrari – DJ Olive (Gregor Asch, *1961). Diese Zusammenarbeit ist nicht auf Ferraris Eigeninitiative, sondern auf Anregung des damaligen Kurators des *Vooruit* Festivals in Gent, Wim Wabbes entstanden; dieser machte Ferrari den Vorschlag, zusammen mit DJ Olive aus New York ein Projekt zu realisieren, welches am *Vooruit* Festival aufgeführt werden sollte. Ferrari willigte ein, obwohl er DJ Olive nicht kannte. Zudem fehlte ihm die musikalische Erfahrung im performativen Umgang mit elektronischen Geräten. Das Ereignis der Performance sei sehr aufregend gewesen, geprägt von respektvollem gegenseitigem Umgang zweier Performer, welche jedoch etwas

[53] Interview mit Brunhild Meyer-Ferrari vom 29. November 2013 (siehe Anhang vii).

zurückhaltend agiert hätten: „Luc war ein bisschen eingeschüchtert; mit einem DJ Kontakt zu haben, das war für ihn etwas ganz Neues; er war auch sehr froh darüber.“[54]

Was unter dem Begriff des ‚DJ‘ (in ausgeschriebener Form *Discjockey*), der ‚DJane‘ zu verstehen ist, bleibt häufig unklar – existieren doch verschiedene Interpretationen des Begriffes: Im vorliegenden Fall geht es eigentlich um *Turntablism*, „the practice of using gramophone turntables as musical instruments“ (Chapman 2012). Üblicherweise wird der Discjockey aber als „performer in dance clubs who creates continuous music for dancing through the manipulation by mixing and joining of pre-recorded tracks“ verstanden (Peel 2014). *Turntablism* ist jedoch gezeichnet von einem experimentellen Umgang mit Plattenspielern und gilt deshalb als Spezialfall der DJ-Kultur, „that privileges active and extensive sound manipulation, distinct from other practices […] where the DJ often favors the more straightforward playback of sound recordings„ (Chapman 2012). Der als *Turntablist* einzustufende DJ Olive ist unter anderem bekannt als Mitglied der Formation *djTrio* von Christian Marclay.[55] Dieser beschreibt die hier verwendete Denotation des Begriffes DJ wohl am treffendsten im Beschrieb ebendieser Formation:

> djTrio is not a band but an idea. In 1996 I founded this rotating trio to promote the notion of the deejay as an ensemble player in contrast with the conventional view of the deejay as a soloist. I believe a good deejay should be able to play music with others, like any legitimate musician. (Booklet-Text zu: Marclay 2004)

Es geht also nicht nur um eine extensive Klangmanipulation, sondern insbesondere auch darum, als DJ kammermusikalisch agieren zu können, und zwangsläufig kommen durch diesen instrumentalen Zugang improvisatorische Verfahren zum Zuge.

Gregor Asch alias DJ Olive hat sich ab 1997 mit seinem Konzept *Vinyl Scores* beschäftigt, welches er wie folgt beschreibt:

> As well as making dance music and sleeping pills, Dj Olive produces vinyl scores for the turntable. They are pallettes [sic] of sound or compositional components made in Olive’s studio and pressed on 12” vinyl. These scores are then interpreted by anyone with a few turntabls [sic] and a mixer. Improvising, you can paint with sound. What I mix will always be different but the sounds are the same. (Asch o. J.)[56]

---

[54] Interview mit Brunhild Meyer-Ferrari vom 29. November 2013.

[55] Beteiligt in Christian Marclays *djTrio*, einer in der Formation wandelbaren Besetzung, waren u.a. die MusikerInnen respektive TurntablistInnen Marina Rosenfeld, eRikm, Toshio Kajiwara und DJ Olive (vgl. z. B. https://www.discogs.com/de/Christian-Marclay-djTRIO/release/307338, Zugriff 02.11.2017).

[56] Auf der Webseite von DJ Olive sind mehrere *Vinyl Scores* erläutert und in Ausschnitten auch zu hören. (http://www.djolive.com/vinylscore.html, Zugriff 02.11.2017).

Auch hier steht also die Improvisation im Fokus, unabhängig davon, ob es sich um ein Ensemblespiel oder ein Solo handelt. DJ Olive zählt auch Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* zu seinen *Vinyl Scores* – etwas inkonsequent bleibt damit das Projekt *Vinyl Scores* an sich. Auf den Vinylplatten von DJ Olive waren in diesem Fall ausschließlich Klänge von Ferraris Archiv enthalten (siehe 8.1). Ferrari stellt damit sein Archiv in ähnlicher Weise zur Verfügung, wie es DJ Olive im Beschrieb seiner *Vinyl Scores* erläutert. Auch ist der ‚Einschreibeprozess' auf Vinyl, das Einritzen von in elektrische Ströme umgewandelten Klangobjekten, von umgewandelten *objets sonores*, wie auch das instrumentale ‚Plattenspielen' – wenn auch nicht so intendiert – ein Rückbezug auf die Anfänge der *Musique concrète*, bei welcher ausschließlich Plattenspieler als Abspielgeräte zur Verfügung standen.

Archives Sauvées des Eaux ist denn auch kein 'DJ-Stück', sondern konzipiert *pour 2 CD et un ensemble de vinyles*. Dass häufig von Ferraris Zusammenarbeiten mit DJs die Rede ist, könnte darin gründen, dass er selbst den Begriff ausgiebig verwendete (z.B. in Böhme-Mehner 2005: 49). Geeigneter wäre tatsächlich die bloße Bezeichnung des Instrumentariums *tourne-disques* oder *turntables*, um dem *Turntablism* zu entsprechen; oder – wie es im Catalogue steht – die bloße Bezeichnung der Medien CD und Vinyl (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 113). Später, in der 2018 publizierten Spielpartitur wird die Bezeichnung „for 2 audio performers" gewählt (Barthélemy 2018a), womit das Setting bewusst offengelassen wird (siehe auch 8.1).

Die Zusammenarbeit mit DJ Olive in Gent war die Initialzündung für eine Serie von Performances: Neben weiteren Aufführungen mit DJ Olive spielte Ferrari *Archives Sauvées des Eaux* in den folgenden Jahren mit den experimentellen Elektronik-Avantgardisten eRikm (*1970), Robin Rimbaud alias Scanner (*1964), Martin Tétreault (*1957) und Otomo Yoshihide (*1959), aber auch mit dem Klangkünstler Christoph Schläger (*1958), welcher dabei seine eigens gebauten Klanginstrumenten einsetzte.[57] Laut Brunhild Meyer-Ferrari sind diese Zusammenarbeiten oftmals auf Anregung anderer zu Stande gekommen: Otomo Yoshihide wurde ihm als Mitmusiker für eine Aufführung von *Archives Sauvées des Eaux* im Konzertlokal SuperDeluxe in Tokyo vorgeschlagen. Die Bekanntschaft mit eRikm begann anlässlich einer Künstlerresidenz in Marseille; dessen Organisator habe Ferrari mitgeteilt, dass dieser ihn gerne kennenlernen möchte.[58] Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, welche

[57] Siehe die vollständige Zusammenstellung der Konzerte in 8.1.
[58] Interview mit Brunhild Meyer-Ferrari vom 29. November 2013.

Ferrari bis zu seinem Tode 2005 pflegte – unter anderem erarbeiteten sie 2004–2005 zusammen *Les ProtoRythmiques*, eine der letzten Arbeiten Ferraris.

Ferraris Beiträge im Umfeld der experimentellen Elektronik-Avantgarde waren also einerseits Neuland – als Praxis der Improvisation an elektronischem Gerät – andererseits ist seine Zusammenarbeit mit *les nouveaux concrets du temps réel* auch Rückbesinnung auf die Anfangszeiten der *Musique concrète*. Ferrari hat sich aber nicht nur im Rahmen der Werkreihe *Exploitation des Concepts* retrospektiv mit seinen eigenen Konzepten beschäftigt, sondern diese bereits zuvor flexibel angewendet und sie damit stets veränderbar behalten. Konzepte sind bei Ferrari also nicht fixe Begriffe, sondern flexible, offene Prinzipien in einem fluiden Netzwerk. Ausführlich werden die wichtigsten dieser Konzepte im nächsten Kapitel 4 in einer Auslegeordnung diskutiert und verknüpft.

4. Ferraris Konzepte

In seinem Schaffen, welches sich über gut fünfzig Jahre erstreckt, hat Luc Ferrari diverse künstlerische Verfahrensweisen entwickelt, erprobt, weitergeführt und revidiert. Dabei haben sich einzelne Schüsselbegriffe herausgeschält, von Ferrari auch Konzepte genannt. In der Regel sind es eigentlich schon existierende, häufig aber nur außerhalb des Kontextes Musik etablierte Begriffe, die Ferrari benützt, neu verknüpft und mit neuer Bedeutung individuell besetzt. *La Musique anecdotique*, *Presque rien*, *Hétérozygote* und *Tautologie* sind die von Ferrari am stärksten geprägten Begriffe, die im Musikkontext auch ausschließlich mit seinem Schaffen in Bezug gesetzt werden.[59]

In diesem Kapitel werden die relevantesten dieser Konzepte Ferraris als Ergebnis einer Diskursanalyse diskutiert (siehe dazu auch 1.4). Zentral ist dabei, dass Ferraris Konzepte nicht fixierte künstlerische Methoden sind. Die Diskursanalyse – welche ausschließlich Ferraris ‚eigenen' Diskursstrang berücksichtigt – zeigt, dass sich seine Konzepte gerade durch ihre Flexibilität auszeichnen. Mit Hilfe dieser Analyse können sie genauer begreifbar gemacht werden. Basierend auf den Rezeptions- und Werkrealisierungsanalysen von *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* können die Konzepte zum Schluss (Kapitel 9) ausdifferenziert werden.

Die im Kapitel *Concepts* von *Presque rien avec Luc Ferrari. Entretiens* (Caux 2002: 147–186) als Abschnittstitel verwendeten elf Termini lauten: *Anecdotique*, *Autobiographie*, *Concept*[60], *Exploitation des concepts*, *Hasard*, *Hétérogène*, *Hétérozygote*, *Liberté*, *Narration*, *Presque rien* und *Tautologie*. Diese Konzeptbegriffe sind die Grundlage für die vorliegende Untersuchung; sie werden in den einzelnen Unterkapiteln auch dementsprechend widerspiegelt. Teilweise werden aber zwei Begriffe in einem einzelnen Unterkapitel diskutiert, weil sie besser im gemeinsamen Kontext als für sich abgegrenzt verstanden werden können. Ferraris Konzepte sind als Leitlinien und Stoßrichtungen zu begreifen, welche untereinander vernetzt sind, sich ergänzen, überschneiden oder auch ausschließen können.

So werden in dieser Analyse Ferraris Standpunkte und Attitüden herausgeschält, teilweise miteinander in Verbindung gesetzt, um am Ende als Begriffsnetzwerk verstanden zu werden.

[59] Mögliche vorhandene Adaptionen der Konzeptbegriffe Ferraris durch andere Kunstschaffende werden hier nicht berücksichtigt.

[60] Der Begriff *Concept* wird in der hier vorliegenden Untersuchung aus inhaltlichen Gründen nicht als einzelnes Unterkapitel besprochen, sondern nur am Rande erwähnt – mit dem Konzept *Concept* ist in diesem Fall Konzeptmusik zu assoziieren – was bei Ferrari nur sehr selten auftaucht.

Der Fokus ist auf Ferraris eigene Sicht gelegt; dadurch wird deutlich, wie dieses Begriffsnetzwerk eher einem Versuch ähnelt, die Vielfältigkeit seiner Arbeiten fassbar zu machen – ohne aber tatsächliche Klarheit zu erhalten: „Toute ma vie j'ai essayé de savoir ce qu'était mon esthétique. Cela reste une préoccupation. Si j'ai dit un jour: ‚musique anecdotique' par exemple, c'est parce que cela me semblait assez clair" (Ferrari in: Gayou 2007a: 31). Gründe für das Diffuse solcher Begriffe sind in Ferraris fast aversivem Desinteresse für Kategorisierungen, aber auch in seiner Abneigung von theoretischen Hintergründen zu verorten: so hätten ihn Texte über Phänomenologie nicht interessiert (ebd.: 30); Texte, welche für Schaeffer – zumindest im Nachhinein bezüglich einer Rechtfertigung der *Musique concrète* – durchaus ihre Wichtigkeit erhielten. Im Gespräch mit Tatjana Böhme-Mehner (Mehner 2007 [2001]: 48 ff) bekundet Ferrari sein Desinteresse an forschender Tätigkeit im Studio, wie sie Schaeffer betrieben haben wollte, aber auch an technologischen Errungenschaften, wie sie in der GRM oder am IRCAM entwickelt wurden. Auf die Frage, welchen Stellenwert Technologie für ihn habe, antwortete Ferrari:

> La technologie permet des choses qui sont très rarement enrichissantes et qui sont la plupart du temps, sauf rarement, ringardes [altmodisch] pour employer le terme. Donc, je ne suis pas attiré par la très haute technologie qui est beaucoup plus un frein qu'une avancée esthétique. (Ferrari in: ebd.: 53)

Eine Aversion gegen jegliche Systematisierung und Kategorisierung ist bei Ferrari also deutlich ausgeprägt. Als *déviant* ist er dadurch auch gezwungen, selbst Erarbeitetes stets wieder in Frage zu stellen und zu relativieren. Ferrari formuliert dies im Sinne einer Gesetzesübertretung (*la transgression*) – der Infragestellung oder gar partiellen Negation eigener kreativer Ideen, mit welchen er Gefahr laufen könnte, in kreativen Prozessen einem System zu verfallen. Dies möchte er unbedingt verhindert wissen:

> La notion de transgression chez moi n'est pas un concept, mais une chose naturelle, intuitive. […] Je m'aperçois que je suis sorti de quelque chose qui aurait pu devenir un système si j'y étais resté. C'est-à-dire que, insensiblement, je me fais un petit bagage de trucs, de processus, de concepts qui pourraient de transformer en habitudes si je n'y prenais garde. J'ai une terreur folle d'avoir des habitudes, des systèmes, d'avoir des méthodes de travail et donc de m'ennuyer. […]. C'est […] quelque chose qui me permet de m'accorder avec mon sens du jeu, de le maintenir suffisamment éveillé jour après jour […] (Ferrari in: Gayou 2007a: 27)

Dass er dennoch eigene Konzepte für sich definiert, scheint in Anbetracht der Aversion gegen Systematisierung und Kategorisierung ein Widerspruch zu sein. Allerdings wird mit der

Offenheit solcher Konzepte das Widersprüchliche aufgehoben: denn die Konzepte verbleiben durch diese Offenheit immer neu, auch weil sie in immer neuen Formaten angewendet werden. Mit der Werkreihe *Exploitation des concepts* (siehe 3.1) lanciert Ferrari ab 1999 Neues aus bisher Geschaffenem, aus seinen eigenen Konzepten. Bereits 1996 plante er eine solche Synthese verschiedener künstlerischer Ansätze, und so äußert er sich in seinem Artikel *I Was Running in So Many Different Directions*: „[…] yes, I had been following so many different threads, and I found that the time had come to draw them together – to construct a synthesis" (Ferrari 1996: 95). Nachdem er zuvor bei jedem Schaffensprozess von Null angefangen habe, beschloss er, aus dem bisherig Erarbeiteten zu schöpfen – „I agreed to consider all these crossings: serialism, minimalism, tautology, random, architecture, post modernism, and so on", äußert er sich im Hörspiel *Far West News* (Ferrari 1999: in *IV. De Santa Fé À Monument Valley*, ab 1'12"; Transkription Gaudenz Badrutt; siehe auch 3.1). Mit dieser Initialzündung für die *Exploitation des concepts* als Reflexion und Synthese von bisher Geschaffenen macht deutlich, dass das Ausschöpfen eigener künstlerischer Ansätze über die hier zusammengestellten Konzepte weit hinausgreift. Allerdings liegt das auch an deren Offenheit; denn sie betreffen nicht nur spezifisch die Musik, sondern sind viel allgemeiner zu verstehen.

Grundlage der Diskursanalyse ist insbesondere die erwähnte Zusammenstellung in Caux' *Presque rien avec Luc Ferrari. Entretiens* (2002), welche eine Transkription von Gesprächen mit Luc Ferrari beinhaltet. Ergänzt wird diese Grundlage durch Texte von Évelyne Gayou zu verschiedensten Begrifflichkeiten, die in direkter Zusammenarbeit mit Luc Ferrari entstanden sind (Gayou 2007a). Ferraris eigene Texte, welche in *Musique dans les spasmes* (B. Ferrari und Hansen 2017) und *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux 2002) greifbar sind, werden als dritte wichtige Primärquelle einbezogen. Zusätzlich bieten weitere Dokumente aufschlussreiches Material, so die transkribierten Gespräche zwischen Ferrari und Tatjana Mehner (2007 [2001]), mit Hansjörg Pauli (1971), mit François-Bernard Mâche (1972, in: B. Ferrari und Hansen 2017: 79–84), mit Pierre-Yves Macé und David Sanson (2004, in: ebd.: 177–187) und mit Dan Warburton (Ferrari und Warburton 1998). Ferraris eigene Texte sind für diese Analyse ebenso relevant – so der Text *I Was Running in So Many Different Directions* (Ferrari 1996) und *Exploitation du concept d'autobiographie* (Ferrari 2017 [1999]) sowie zahlreiche Begleittexte zu einzelnen Werken wie beispielsweise *Tautologos III ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi?* (Ferrari 1970). Einzelne Tondokumente ergänzen die Analyse; zu nennen wäre insbesondere die von Bayern 2 produzierte Sendung *Klangvolle Alltagsscherben. Die Hör-Kunst des Luc Ferrari* (Hoffmann 1997), in welcher Ferrari nicht nur in O-Ton, sondern auch

ins Deutsche übersetzt zu hören ist. Ganz punktuell sind zu Ferraris eigenem Konzept-Diskurs die Reflexionen anderer Autoren erforderlich, um die Sichtweise vervollständigen zu können, was selbstverständlich jeweils gut sichtbar gekennzeichnet ist.

4.1 Musique anecdotique

Das Konzept des Anekdotischen, der *Musique anecdotique* – das Begriffspaar wurde von Ferrari selbst kreiert – ist eine seiner zentralsten künstlerischen Fragestellungen und in seinem Schaffen seit den frühen 1960er Jahren omnipräsent. Zwei bedeutende Aspekte des Konzeptes sind zentral:

Zum einen geht es in der *Musique anecdotique* um Klang, dessen Ursache oder Quelle noch erkennbar bleiben darf und der damit eine ‚anekdotische' Komponente vor jeder Abstraktion beinhalten kann – im Gegensatz zum Schaefferschen *objet sonore*, welches sich dann erst manifestiert, wenn die Ursache und Quelle nicht mehr gehört wird respektive ignoriert werden kann. Ein reduziertes Hören wird mit der von Ferrari lancierten *Musique anecdotique* also explizit in Frage gestellt, respektive es findet ein künstlerischer, musikalischer Diskurs des Hörens statt, der das Diktat der absoluten Musik thematisiert. Schaeffersche Klangobjekte der *Musique concrète* sind häufig – wie es Frisius beschreibt – „durch Aufnahme- und Verarbeitungstechniken rätselhaft gewordene […] Klänge natürlicher Herkunft" (2012: 72). Anekdotische Klänge Ferraris hingegen beruhen geradezu auf einer „Enträtselung der Geheimnisse aufgenommener Klänge, um ihre Einbringung in die jedem Hörer zugängliche alltägliche Erfahrungswelt" zu erreichen (ebd.), und dies führe zur Anregung neuer Höraktivitäten. Es geht also auch um das Zulassen mehr oder weniger klar vorhandener Spuren von Narration in der von Abstraktion geprägten Musik – basierend auf dem Vorhandensein anekdotischer Aspekte.

Zum anderen ist die Arbeit mit Anekdotischem für Ferrari insbesondere deshalb von Interesse, weil damit der Fokus auf Nebensächliches der Erfahrungswelt gelegt wird. Ferrari erreicht damit eine Werteverschiebung in der Wahrnehmung: Nebensächliches erlangt dadurch seine Wichtigkeit, indem die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird – ohne dabei Bedeutungslosigkeit in Bedeutsamkeit umzuwandeln. Bezüglich dieser Werteverschiebung des Nebensächlichen sei darauf hingewiesen, dass die Bedeutung des Begriffs ‚anecdotique' im Französischen von derjenigen im Deutschen verschieden gewichtet ausfällt: In der deutschen

Sprache steht die Anekdote im Vordergrund, die nach Duden „kurze, meist witzige Geschichte […]“, und Anekdotisches ist „in der Form einer Anekdote verfasst“.[61] Im Französischen hingegen ist der Begriff etwas anders gewichtet: *anecdotique* kann auch ein Detail sein, ein sekundärer Aspekt ohne weitere Bedeutung (Robert 2016: 93). Damit ist das Anekdotische auch als das Nebensächliche zu verstehen, „qui […] ne présente pas d'intérêt général“ (ebd.). Hier setzt denn auch Ferraris Begriffsverständnis an; während üblicherweise eine Nebensache häufig pejorativ eingestuft wird, möchte Ferrari das Nebensächliche als solches in seiner Wichtigkeit respektieren.

Im Folgenden gilt die französisch gewichtete Bedeutung – auch wenn der deutsche Begriff verwendet wird. Es erstaunt, dass dieser sprachlichen Differenz aus deutschsprachiger Sicht bezüglich Ferraris *Musique anecdotique* bisher keine Aufmerksamkeit gewidmet wurde, denn nach Teruggi hat sich der Begriff vor allem in Deutschland etabliert:

> Vom Begriff des Anekdotischen sprach er [Ferrari] zum ersten Mal im Hinblick auf das in diesem Sinn komponierte Stück ‚Hétérozygote‘. Mit diesem etwas ironisch gebrauchten Begriff wollte er sich gar nicht unbedingt von der Musique concrète und der elektronischen Musik absetzen. Es lag nicht in seiner Absicht, dass dieser Begriff Karriere macht, aber er wurde aufgegriffen, vor allem in Deutschland; und er begann die Runde zu machen, mehr oder weniger in Verbindung mit ihm. Und manchmal auch ganz unabhängig von seinem Schöpfer. Niemals hat es eine Definition oder Absichtserklärung der anekdotischen Musik gegeben. (2005: 60)

Ferrari selbst erwähnt an anderer Stelle, wie die Verwendung des Begriffs quasi anekdotisch entstanden ist:

> Comme pour affirmer mon idée, je me désignais avec dérision comme compositeur de ‘musique anecdotique’. C'était une boutade, fruit de l'inconscience, car il y avait là non pas une anecdote qui rendait la démarche superficielle, mais un réel emploi de la narration dans une monde encore tétanisé autour de l'abstraction. (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 161)

Abgesehen davon, dass die Bezeichnung einem spontanen, leichtfertigen Einfall zu verdanken ist,[62] sei es doch Aufgabe gewesen, die von Abstraktion gelähmte Welt der Neuen Musik mit

[61] Vgl. http://www.duden.de/rechtschreibung/Anekdote sowie http://www.duden.de/rechtschreibung/anekdotisch (Zugriff 08.03.2017).

[62] An anderer Stelle formuliert Ferrari allerdings eine weitaus ernstere Version. Nachdem er die GRM verlassen habe, „j'avais besoin d'inventer une chose qui était au-delà ou en deçà de la musique, c'est-à-dire qui n'existait plus en tant que dénomination musicale. […] Quand j'ai fait *Presque rien n°1* en soixante-neuf dans des conditions techniques extrêmement compliquées (rit), sans aucun matériel, c'était pour moi une façon de conter un événement, de raconter un événement réaliste. Je me suis mis à appeler ça musique anecdotique, dans la réelle notion du terme. Donc, ça a été ma marque de fabrique (rit): Les déviations les plus radicales“ (Ferrari in: Mehner 2007 [2001]: 48).

narrativen Aspekten aufzurütteln (ebd.) und so die Tendenzen höchster Abstraktion und Abgeschlossenheit in der aktuellen komponierten Musik mittels anekdotischer Aspekte in Frage zu stellen respektive andere Positionen zu suchen.

Hétérozygote (1963–1964) als erste *Musique anecdotique* demonstriert nach Teruggi ein erstes Mal in Ferraris Schaffen „ein Stück, das den Trennungsprozess Luc Ferraris vom GRM und Schaeffer beschleunigte, indem es den Wolf der Referenz in den Schafstall der aseptischen Klänge einließ […]“ (Teruggi 2005: 59). Ferrari war sich nach eigenen Aussagen nicht bewusst, dass er mit *Hétérozygote* die Schaefferschen Regeln nicht eingehalten hat; die Ästhetik dieser Arbeit sei für ihn nicht weit von derjenigen entfernt, welche in *Symphonie pour un homme seul* (1949–1950) vorherrsche (Caux 2002: 36 f.). In dieser Zusammenarbeit von Pierre Henry und Pierre Schaeffer lässt sich durchaus eine Annäherung zwischen musikalischem Lärm und bruitistischen Instrumentalklängen ausmachen. Parallelen zu *Hétérozygote* sind daher nachvollziehbar, die ästhetischen Ansätze aber durchaus verschieden: *Hétérozygote* versucht, das tradierte System aufzubrechen und musikalisches Neuland zu betreten; auch solches, das einen außermusikalischen Sinn haben darf, diesen geradezu bedingt. *Symphonie pour un homme seul* hingegen scheint vielmehr musikalisch gestaltet zu sein, im Sinne einer tradierten musikalischen Kreation mit *objets musicales*. Darin manifestiert sich auch Schaeffers Diktat, in welcher Weise mit *objets sonores* verfahren werden soll und was als *objet musical* gelten kann. Ferrari aber sucht auch nach jenen Klängen, deren musikalisches Potenzial anzuzweifeln ist (zum Beispiel weil sie keine ausgeprägt ‚gute‘ Klangcharakteristik haben), und insbesondere nach Klängen, die einen direkten, nicht kaschierbaren Bezug zur Umwelt haben. Er verfährt gerade mit diesen in musikalischer Art und Weise, kombiniert sie dabei auch unbekümmert mit Abstraktion. Klang und Ursache dürfen also für Ferrari in selbstverständlicher Weise miteinander verbunden sein, und damit ist der Einbezug anekdotischer Klänge in der Musik ein naheliegender Prozess:

> Selon moi, j’étais dans une logique où le micro était fait pour reconnaître des bruits ou pour les mémoriser sur un support. Donc, que ce soit en studio, dans la société, dans la rue, ou dans l’intime, ça mémorisait de façon cohérente. C’était conséquent, pour moi, d’introduire du bruit anecdotique dans le discours musical. (Ferrari in: Caux 2002: 36)

Ferrari versteht das Mikrophon also eher als eine Klangkamera, welche Ereignisse möglichst deutlich abbilden kann – und so findet er Klänge im Sinne von *objets trouvés*.[63] Solchen klanglichen *objets trouvés* gibt Ferrari einen Platz im musikalischen Diskurs – als *bruit anecdotique*, als ‚anekdotischer' Lärm. Es sind also Klänge, welche einen starken Bezug zur Realität haben und häufig nicht in ein System tradierter musikalischer Denkweisen passen, nicht zur ‚Herde aseptischer Klänge' zu zählen sind.

Eine weitere Erklärung für sein Interesse an anekdotischen Klängen sieht Ferrari im grundsätzlichen Unterschied zwischen der Studioarbeit und der Klangaufzeichnung in der Außenwelt, in seiner Erfahrungswelt: Die Produktion von Klängen im Studio sei in der *Musique concrète* der Ausgangspunkt gewesen; Klänge, welche beispielsweise mittels Metallstücken erzeugt wurden, oder auch mit dem Klavier. Sie hätten die erzeugten Klänge ‚notes' genannt. Das Hinaustreten in die Außenwelt verändere den Zugang zum Klang stark, weil die Klänge plötzlich aus einem dem Studio fremden Kontext stammen. Sie sind damit nicht mehr ‚notes', sondern nur noch Klang – allerdings verbunden mit ihrem Kontext der Außenwelt: „C'était la découverte du social, une découverte que je n'avais pas prévue. [… Ces] sons élaboraient un discours qui avait à voir avec la narration" (Ferrari in: Caux 2002: 148). Die Atmosphäre im Studio hingegen ist geprägt von einer realitätsfremden Isoliertheit, abgeschieden von der Außenwelt.

Die Differenz zwischen Studioklang und Klängen der Außenwelt ist aus Hörerperspektive von großer Relevanz: Sie überbrückt den Graben zwischen Komponisten und Zuhörern; Produktion und Rezeption rücken so näher zueinander. Auch Auswirkungen auf die klanglichen Qualitäten sind damit vorhanden: So zeichnet sich beispielsweise – um wieder denselben Vergleich fortzusetzen – die Studioarbeit *Symphonie pour un homme seul* von Henry und Schaeffer tatsächlich durch eine abgeschlossenere, weltfremdere Klanglichkeit aus denn Ferraris *Hétérozygote* mit seinen zeitweiligen Ausflügen in die reale und lebendige Außenwelt.

Dass dabei auch das betont Unspektakuläre seine Relevanz haben kann, ist Ferraris Anliegen. Ihn interessiert also nicht nur das Aufsehenerregende, sondern auch das Übliche – diejenigen Dinge, welche immer geschehen: ‚des choses anecdotiques', die nebensächlichen Banalitäten. Durch die Fokussierung erfahren diese aber eine andere Wertschätzung. Jaqueline Caux (2002: 10) sieht denn auch Parallelen beim französischen Autor Georges Perec (1936–

[63] Das Mikrophon fungiert hier nicht nur als Instrument, um Klänge auf Tonband zu fixieren, sondern auch als auditive Lupe, um Geräusche überhaupt erst auskundschaften zu können – Klänge, die ohne diese Lupe unter Umständen gar nicht zu hören und als *objet trouvé* gar nicht zu finden wären.

1982): Das ‚Infraordinäre', quasi das hypernormale Ereignis, welches an der Grenze des Wahrnehmbaren liegt, ist die Nebensächlichkeit an sich. So schreibt Perec in *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?* beispielsweise:

> Wo ist das, was wirklich geschieht, das, was wir erleben, das Übrige, alles Übrige? Das, was jeden Tag geschieht und jeden Tag wiederkehrt, das Banale, das Alltägliche, das Selbstverständliche, […] das Gewöhnliche, das Infra-Gewöhnliche, das Hintergrundgeräusch […], wie soll man sich seiner bewusst werden […]? (Perec 2014 [1973]: 6)

Mit der *Musique anecdotique* findet Ferrari einen Weg, das musikalisch Infra-Gewöhnliche hörbar zu machen und neu zu kontextualisieren, in ein anderes Licht zu stellen. Aus gegenwärtiger Perspektive hat dieser Aspekt des Anekdotischen also etwas brisantes an sich: Im Zeitalter der Sensationen, der voreiligen Wertung oder algorithmischen Einstufung auf Social Media-Plattformen ist die Beschäftigung mit Details von Unbeachtetem und Unnötigem umso bedeutender – um sich die ursprüngliche, kindliche Neugierde des Menschen Unbekanntem gegenüber wieder in Erinnerung zu rufen.

Naheliegender Ersatz für den allgemein nicht geläufigen Begriff *Musique anecdotique* wären Begriffe wie Klanglandschaft bzw. *Paysage sonore* oder Soundscape – allerdings hätte Ferrari diese als nicht adäquat betrachtet, weil ihre Bedeutung zu restriktiv sei (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 161). Denn mit diesen Begriffen besteht die Gefahr, Aspekte, wie sie zuvor formuliert wurden, zu ignorieren. ‚Soundscape' wird zu sehr mit dem kanadischen Soundscape-Forscher R. Murray Schafer in Verbindung gebracht (siehe auch Kapitel 5). ‚Klanglandschaft' wirkt sehr vereinfachend, zu banal, zu stark assoziiert mit dem bloßen Abbild der beschaulichen Landschaft. Frisius interpretiert Ferraris Vorbehalte damit, dass der Begriff der Klanglandschaft „Klänge als fremdartige Spuren eines anderen Erfahrungsbereiches (der *sichtbaren* Alltagswelt) zu beschreiben versucht" (Frisius 2012: 36). Bei Ferrari gehe es hingegen um die Bewusstmachung, dass Klänge der Alltagswelt, „wenn sie in einer Tonbandproduktion […] zu hören sind, nicht (nur) als Elemente der alltäglichen Hörwelt erscheinen, sondern (auch) als deren technisch produzierte *Klangbilder*" (ebd.). Frisius legt damit Wert auf die Unterscheidung der beiden Parallelbegriffe Klanglandschaft und Klangbild(er), was im vorliegenden Fall durchaus sinnfällig ist, klammert doch die ‚Klanglandschaft' den Prozess des Abbildens aus; der Begriff Klangbild hingegen ist klares Indiz dafür, dass eben mit der Abbildung von etwas verfahren wird. Die *objets trouvés* nennt Ferrari auch Hörbilder (Hoffmann 1997: ab 23'00") – und aus diesen Hörbildern komponiert Ferrari seine Klangbilder, seine *Musique anecdotique*.

4.2 Heterogenes und Heterozygotie

Anekdotisches kann durch das graduelle Spiel zwischen Abstraktion und Realität oder durch die Konfrontation mit Abstraktem zum musikalischen Material werden, wie es Ferrari in *Hétérozygote* ein erstes Mal demonstrierte und damit auch das Konzept der Heterozygotie lancierte. Auch nach der Jahrtausendwende, so zum Beispiel in *Les Anecdotiques, Exploitation des Concepts N° 6* (2001–2002) kombiniert Ferrari Klangmaterial miteinander, welches deutlich von Heterogenität gezeichnet ist: klar nach ihrer Herkunft erkennbare, dokumentarische Hörbilder von spezifischen Orten, elektronische Klänge aus seinem Klangarchiv sowie Aufnahmen von Interviews mit jungen Frauen, welche ebenfalls aus dem Klangarchiv stammen, die er zuvor jedoch nie verwendet hat (B. Ferrari und Hansen 2017: 174). Zu dieser Kombination von unterschiedlichem Klangmaterial schreibt Ferrari: „Ces trois éléments forment une continuité dans laquelle il n'est pas important de distinguer de quoi et de qui il s'agit. Ce qui m'intéresse, c'est de faire une composition aux significations ambigües et qui fasse porter l'attention par des sens et des non-sens" (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 174). Durch das In-Bezug-Setzen und die Verknüpfung sind narrative Verirrungen vorprogrammiert wie auch erwünscht, Mehrdeutigkeiten von Gehörtem ebenfalls.
Die Kombination solch heterogener Elemente möchte Ferrari nicht nur als Collage verstanden haben, sondern eher als ein diskursives Ausbalancieren verschiedener Materialstränge:

> Elles [die Stimmen der Frauen] ont trouvé leur place dans cette composition, créant un discours parallèle qui n'a rien à voir avec les séquences [gemeint sind hier Sequenzen, welche gestaltet sind aus verschiedenen Außenaufnahmen spezifischer Orte], ni avec les sons électroniques, mais qui crée un nouveau balancement dans le discours. (ebd.)

Nicht nur die Option narrativer Aspekte ist damit gegeben; auch werden Zugänge möglich, die dem Surrealismus nahestehen: Ferrari betont, wie im Gegenüberstellen heterogener Materialien einige Parallelen zu surrealistischen Collagen vorhanden sind – dort werde klar Erkennbares mit erfundenen, abstrakten Elementen kombiniert respektive das Konträre nebeneinander gestellt (Gayou 2007a: 29).

Interessant werden anekdotische Klänge für Ferrari also insbesondere dann, wenn sie mit abstrakten Klangobjekten oder Strukturen konfrontiert werden und sich *heterozygote* Klangkonglomerate formieren. Dann nämlich werden die Extremwerte von Abstraktem und Anekdotischem zueinander in Bezug gestellt, sie können einander beeinflussen; und so kann eine Skala zwischen diesen Extremwerten musikalisch exploriert werden. Die Kombination

von Abstraktem und Konkretem ist also nicht als Gegenüberstellung derselben, sondern als Ausbalancierung zu verstehen.

Damit wird die Zusammengehörigkeit betont – deshalb auch der Begriff *heterozygot*: In der Biologie bedeutet Heterozygotie die Mischerbigkeit, heterozygotes Erbmaterial besitzt „in Bezug auf ein genetisches Merkmal unterschiedliche Anlagen […]“,[64] so zum Beispiel die Kombination zweier sich entsprechenden Merkmale (in der Genetik Allele genannt) im Erbgut – also einerseits blonde, andererseits dunkel Haare. Homozygot hingegen wäre Erbgut mit zwei gleichen Allelen, wenn von beiden dasselbe Merkmal wie beispielsweise dunkles Haar abstammt.

Ferrari erklärt den Begriff Heterozygot denn auch ausgehend vom Begriff der Biologie, als Entsprechung für zwei zusammengehörende Elemente gleichen Ursprungs, auch wenn sie scheinbar gänzlich verschieden sind. Ferrari stellt damit dem Zuhörer eine lustvolle Aufgabe – wiederum am Beispiel vom Stück *Hétérozygote* erklärt er, worin für ihn der Reiz liegt:

> Par exemple la structure d'*Hétérozygote* est d'autant plus abstraite que les sons sont réalistes, et cette contradiction donne un caractère explosif à la musique. On peut reconnaître chaque instant soit comme un moment de réalisme total, soit comme un moment d'abstraction totale. Ça m'intéressait de jouer sur la perception des antagonismes, sur le temps, sur la psychologie… (Ferrari in: Caux 2002: 166 f.)

In *Hétérozygote* ist also die Heterozygotie in der Widersprüchlichkeit zwischen realistischen Klängen und betont abstrakter musikalischer Struktur zu finden – diese Variante des Konzepts schöpft er später in *Les Arythmiques* (2003) auf radikalste Weise aus (Kapitel 7 und 8).

Den Begriff des *Heterogenen* hingegen bezieht Ferrari letztlich viel eher auf die Diversität seiner Kompositionsverfahren als auf die Heterogenität von Klangmaterial oder auf heterozygote Aspekte seiner Musik. Die Heterogenität künstlerischer Ansätze als Überkonzept ist ihm dahingehend ein Anliegen, dass ihm das Kategorisieren grundsätzlich fremd zu sein scheint. Und so äußert sich Ferrari in einer Weise, welche das ‚Sich-nicht-einordnen-Lassen' betont – explizit auch Bezug nehmend auf die Kunstsparte Musik:

> Je ne peux pas me reconnaître dans un terme identifiant un mouvement. Je ne peux me reconnaître que dans un terme qui ne fait pas partie de l'histoire de la musique. Je pourrais me présenter comme ‚Hétérogène', mais c'est un terme qui ne peut pas servir parce qu'il est individuel. Je me

[64] Nach Duden online (Zugriff 08.01.2020).

> sentirais davantage en compagnonnage avec un peintre comme Gerhart [sic!] Richter qui, lui aussi, suit plusieurs chemins hétérogènes. (Ferrari in: Caux 2002: 158)

Ferraris Vergleich zum Maler und Fotografen Gerhard Richter (*1932) zeigt einen entscheidenden Aspekt auf: Nämlich denjenigen der Diskontinuität – es scheint, dass nicht von künstlerischen Phasen ausgegangen werden kann, sondern von parallel sich bewegenden, unterschiedlichen künstlerischen Verfahren, so wie dies bei Gerhard Richter der Fall ist. Der Grund für Ferraris Antrieb zu heterogenen Herangehensweisen liegt aber dennoch in einer zunächst chronologischen Entdeckung neuer künstlerischer Domänen:

> Avant tout, j'ai désiré ne pas faire deux fois la même chose, y compris dans des domaines différents. […] J'ai appris quelque chose, mais ensuite je ne veux plus m'en servir, je veux fabriquer un domaine d'expérience qui sera toujours neuf. (Ferrari in: Caux 2002: 159):

Spätestens mit dem Beginn der Werkreihe *Exploitation des concepts* um 1999 ist allerdings von Diskontinuität auszugehen, von einer Neubetrachtung und Verknüpfung von bisher Geschaffenem – und damit sind Heterogenität und Heterozygotie aktueller denn je.

4.3 Tautologie

Georges Perec (siehe auch 4.1) beschreibt das Übliche, das immer Ähnliche, das immer Wiederkehrende, also das, „was jeden Tag wiederkehrt". Ferrari hätte solche Phänomene mit dem Begriff der Tautologie umschrieben. Tautologie bedeutet: Die Wiederholung von bereits Gesagtem, die „Répétition inutile de la même idée dans des termes différents" (Ferrari in: Caux 2002: 180). So formuliert Ferrari eine der möglichen Definitionen der Tautologie; er bediente sich dabei ganz offensichtlich am *Petit Robert de la langue française* (Robert 2016: 2513). Ferrari weist auch auf die Bedeutung der Tautologie in der Logik hin: „Proposition complexe qui reste vraie en vertu de [auf Grund von] sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité des propositions qui la composent" (Ferrari in: Caux 2002: 180, vgl. auch: Robert 2016: 2513). Im Kontext von Ferraris Schaffen ist die Tautologie einerseits kompositorisches Verfahren wie auch spielerisches Konzept: „La tautologie est basée sur un cycle qui se répète et qui se combine avec un ou plusieurs autres cycles de durées différentes" (Ferrari in: Caux 2002: ebd.). Im Folgenden wird hier der Begriff Tautologie auch in diesem Sinne verwendet.

Die Tautologie als Prozess benennt Ferrari durch die selbst kreierte, ironische Desubstantivierung als „tautologuer“ – zu deutsch „tautologisieren“ (Ferrari 1970). Auch das „concept de Toto“ als onomatopoetische und verrätselte Variante des Konzepts wird formuliert (nach Caux 2002: 9). Der lateinische Terminus *in toto* dürfte darin ebenso aufgehoben sein, denn die Tautologie ist ein Schlüsselkonzept Ferraris, das im gesamten Schaffen immer wieder auftaucht. Als Stücktitel benützt Ferrari zudem die selbstkreierte pseudo-griechische Form *Tautologos*. Es existieren vier unterschiedliche Arbeiten mit diesem Titel, in welchen das Konzept der Tautologie mehr oder weniger streng angewandt wird: Das elektronische Stück *Tautologos I* (1961) entstand im elektronischen Studio Herrmann Scherchens in Gravesano;[65] *Tautologos II* (1961) realisierte Ferrari als *Musique concrète* im GRM-Studio in Paris; *Tautologos III* (1969–1970) existiert in vier verschiedenen Versionen (siehe auch 3.3), wobei die ursprüngliche Variante (für eine beliebige Gruppe von Instrumenten) als Text notiertes Spielkonzept mit dem Zusatztitel *Darf ich Sie bitten, mit mir zu tautologisieren?* versehen ist (Ferrari 1970); *Tautologos IV* (1996–1997) bezeichnet er als ‚symphonische Suite für großes Orchester und vier Sampler’ – darin werden die Prinzipien von *Tautologos III* in freierer Form wieder aufgenommen (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 111). Die Serie ergänzend folgte eine fünfte Arbeit: *Tautologies et environs* als *Exploitation des Concepts N° 4*, 1999–2001 entstanden, erneut Kombination von akustischen Instrumenten und Elektronik (14 verstärkte Instrumente und gespeicherte Klänge).

Die Tautologie als kompositorisches Verfahren basiert auf Repetition. Sie kann als Variante zum *sillon fermé*, der geschlossenen Schallplattenrille von Pierre Schaeffer begriffen werden: Das Wiederholen als Basis jeder Tautologie ist zumindest teilweise auch Grundprinzip vom *sillon fermé* – allerdings ist Ferraris Tautologie als das zyklische Wiederholen von Aktion und darauffolgender Pause zu verstehen. Der *sillon fermé* ist quasi der Spezialfall von Ferraris Tautologie: er entspricht dem tautologischen Prinzip, jedoch ist sein Grundraster der Repetition an die eingeschränkt veränderbare Abspielgeschwindigkeit des Plattenspielers gebunden – die Dauer des Klangs und der darauffolgenden Pause ergänzen sich zu einer Umdrehung der Schallplatte. Ferraris Tautologie ist jedoch offener wie auch mehrschichtig gedacht. Das Grundprinzip erarbeitete Ferrari auch bereits 1961 bei Schaeffer und Henry (Ferrari in:

[65] Die Wortkreation *Tautologos* entstand auch anlässlich dieses Aufenthaltes im Studio von Scherchen in Gravesano 1961: Laut Brunhild Ferrari seien sie zu dritt, der griechische Komponist Iannis Xenakis, Luc Ferrari und Brunhild Meyer-Ferrari, im Auto von Paris nach Gravesano gefahren. Auf dieser Autofahrt sei dieser Titel zusammen besprochen worden; deshalb wohl die griechisch wirkende Wortwahl (Mail von Brunhild Ferrari, 13. Januar 2020, siehe Anhang xx.d).

B. Ferrari und Hansen 2017: 151): Denn mit Tonbandschlaufen wird das Grundmodell *sillon fermé* flexibler; die *objets sonores* können bedeutend länger dauern als bei der Schallplatte, und die darauffolgende Pause kann beliebig lange dauern – nur abhängig von der Länge der Tonbandschlaufe und der Abspielgeschwindigkeit.

Das Tautologisieren ist also analog zum Schaefferschen *sillon fermé* Grundlage prozesshaften Hörens durch das Wiederholen von Gleichem, aber auch von Ähnlichem durch sukzessive Klangmanipulation des Wiederholten (vgl. dazu auch: Schaeffer 1966: 94). Ferrari versteht die Tautologie ebenso als ein grundsätzlich übliches Prinzip von Musik – strukturell betrachtet ist die Nähe zu Begriffen wie Ostinato und Repetition offensichtlich. So erklärt er die logische Tautologie mit der Unwiderrufbarkeit eines Klangereignisses, bereits gegeben durch den Lauf der Zeit:

> […] quelle que soit la donnée du langage musical introduit dans le cycle de la répétition, elle devient vraie parce qu'elle est irréfutable, parce qu'elle a une action qui est ancrée dans le temps. N'importe quel élément devient vrai parce qu'à chaque instant, il est vérifié par son temps, et par l'accointance [Verbindung] qu'il forme avec un autre élément. (Ferrari in: Caux 2002: 180)

Argumentiert wird also mit der sprachwissenschaftlichen wie auch mit der logischen Komponente der Tautologie: Immer Gleiches oder inhaltlich Ähnliches wird zyklisch wiederholt – der Moment des Erklingens verbleibt immer unwiderlegbar, er gilt damit in seiner zeitlichen Verortung stets als wahr. Interessanterweise aber nimmt Ferrari bei der Erläuterung seines Konzepts der Tautologie erneut Bezug zur Lebenswelt und erklärt es auch mithilfe konkreter, ‚anekdotischer' Vorgänge unserer Gesellschaft:

> La tautologie a toujours eu pour moi une représentation réaliste, concrète. Elle trouve ses racines dans l'observation de la psychologie et de la société. […] Par exemple, […] une des histoires que je racontais était celle-ci: ‚le boucher de la place de la Contrescarpe est fermé le lundi et le métro de la Place Monge passe toutes les cinq minutes' … (Ferrari in: Caux 2002: ebd.)

Hier lässt sich also eine Verknüpfung vom *concept de toto* mit dem Begriff *anecdotique* erahnen – Verknüpfungen, welche in ihrer Gesamtheit zum Netzwerk von Ferraris Konzepten führen. Deutlich wird auch, wie das Konzept der Tautologie als mehrschichtiges Modell gedacht ist. Eine Reduktion des Konzepts auf jenes der Repetition wäre also zu eng gedacht. Auch ein zu striktes Anwenden des Prinzips wäre für Ferrari zu totalitär – was für sämtliche seiner Konzepte gilt:

> Je crois que c'est important de dire ici […] que je ne me suis jamais laissé ravir par une méthode ou par un système en tant que principe de base, ou donnée totalitaire, plutôt comme un moyen à travers lequel on pouvait faire autre chose. (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 136)

Ferrari führt sein Konzept der Tautologie somit als kompositorisch offenes Verfahren aus, schlägt es aber auch als Spielkonzept vor: so beispielsweise in *Tautologos III,* welches für eine Gruppe von Instrumenten konzipiert ist, „deren Mindestanzahl willkürlich auf 7 festgesetzt ist" (Ferrari 1970: 3). Die Grundregeln von *Tautologos III* – der konsequentesten Variante der Tautologie – lauten denn auch, dass die MusikerInnen einerseits möglichst individuelle Klangereignisse wählen sollen, damit sich diese stark voneinander unterscheiden; andererseits soll auch die Pausendauer möglichst individuell gewählt werden (ebd.: 5 f.).

Damit entstehen musikalische Formen, welche sich aus immer wiederkehrendem Klangmaterial konstituieren, sich aber stets in neuer Gestalt formieren, in der Art einer unsystematischen Permutation. Das Tautologisieren ist also ein Verfahren, mehrere Klangobjekte spielerisch miteinander zu kombinieren, und nicht nur das Prinzip der Repetition eines einzelnen Elementes, wie es bei der geschlossenen Schallplattenrille der Fall ist. Der *sillon fermé* wird mit dem *concept de toto* eigentlich befragt, weil sich im Ergebnis desselben nie eine Repetition resultiert.[66] Auch verändert sich das Klangobjekts nur schon dadurch, dass es in immer anderer klanglicher Umgebung erscheint; seine Klangqualität, seine Form wie auch seine mögliche Bedeutung werden so transformiert. Ferrari vermeidet zudem die Starrheit der wiederholten Aktionen mit der dritten Regel von *Tautologos III*; mit der Option der sukzessiven Klangmanipulation oder -transformation: „Während die beiden ersten Elemente [Regeln] sich hauptsächlich auf den Einzelnen beziehen, betrifft das Element der Manipulation vor allem die Gemeinschaft. […] *Tautologos III* entwickelt sich also vom Einzelnen zum Kollektiv […]" (Ferrari 1970: 8). Hier ist also auch Improvisation im kollektiven Spiel vorhanden, welche die Individualität jedes Klangobjekts, jeder teilnehmenden Person in Frage stellt. Offenheit ist im an sich strengen Prinzip also dennoch vorhanden. Im Rahmen von Erläuterungen zur Komposition *Tautologos IV. Suite Symphonique pour grand orchestre et 4 échantillonneurs* [Sampleplayer] (1996–1997) bringt Ferrari zudem das Konstruktive und das Spontane der Tautologie ins Spiel und löst damit jegliche Starrheit des konzeptionellen Kompositionsprozesses auf:

[66] Gegenwärtig wird das generelle Prinzip angewendet, ohne Ferraris Konzept zu kennen: Loops (dem aktuelleren Ersatzbegriff zum *sillon fermé*) unterschiedlicher Länge simultan zu produzieren, ist im Zeitalter digitaler Technologie problemlos zu bewerkstelligen – allerdings nur in der starren Variante, welche keine klanginterne Modifikation miteinbezieht.

> Par le jeu des superpositions hasardeuses dues à la durée des différents cycles, des impossibilités instrumentales surgissent qui obligent à transformer soit les objets, soit l'instrumentation. C'est ce que j'appelle la tautologie *constructive*. Il se peut aussi que la rencontre de plusieurs phrases crée une idée nouvelle, c'est ce que j'appelle la tautologie *spontanée*. (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 154)

Ob das Konzept der Tautologie in der Musik rezipiert wird oder nicht, kümmert Ferrari wenig – „Si on ne […] reconnaît pas [le concept], cela m'est égal. […] Il est possible que des réalisations soient très collées au concept et le laissent apparaître, mais il n'est pas toujours passionnant de le rendre aussi lisible" (Ferrari in: Caux 2002: 182).

Wenn man Ferraris gesamtes Schaffen berücksichtigt, ist die Wiederverwertung von Konzepten an sich schon quasi tautologisch. Die immer wieder auftauchende Wiederverwertung von gespeicherten, allenfalls leicht veränderten Klängen in unterschiedlichen Werken, welche möglicherweise wiederum mit ähnlichen Titeln versehen sind, oder gerade mit unterschiedlichen Titeln, das unbekümmerte Wiedererklingen-Lassen von bereits Gehörtem, all dies scheint nicht einer Ideenlosigkeit zu entspringen, sondern der Idee des Tautologisierens.

Ferrari verwendet selbst ganze Werke beinahe identisch in anderem Kontext wieder: So kombiniert er in *Portraits de femmes* (1994) alternierend die beiden mehrteiligen Arbeiten *L'escalier des aveugles* (1991) und *Chansons pour le corps* (1988–1994) und schreibt dazu: „[…] l'addition de ces deux œuvres constitue un programme de concert" (Ferrari in: Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 110) – einzelne Abschnitte bestehender Musik werden so in anderer musikalischer und zeitlicher Umgebung neu gehört, im Sinne von Ferraris Tautologie.

Im Spielkonzept von *Tautologos III* wird ausgeprägt humoristisch mit dem Begriff der Tautologie umgegangen.[67] Eine willkürliche Zusammenstellung an Beispielen aus diesem Spielkonzept soll die hier formulierten Ausführungen zum *concept de toto* in loser Folge ergänzen und relativieren (Ferrari 1970: 3–12). So wird aus dem Begriff Tautologie beispielsweise ein Ort:

> Tautologos III kann […] an beliebigen Orten realisiert werden, besonders dort, wo sich Publikum frei bewegt […] Ein Tautolokal zu finden ist […] kein Problem.
> […]

Oder der Begriff wird in den kulinarischen Bereich verschoben:

[67] Unklar ist, wer den Text zu *Tautologos III* ins Deutsche übersetzt hat. Die französische Variante (in: B. Ferrari und Hansen 2017: 71–75) ist eine verkürzte Fassung, in welcher mehrere Abschnitte fehlen.

> Z.B. kann man ein tautologeskes Essen geben, oder eine tautologeske Party. Sinnlichkeit ist dabei nicht ausgeschlossen.

Die Offenheit des Formats wird betont, und dabei die Tautologie auf ironische Weise erweitert:

> Man kann von einem Instrument ausgehen, das allein tautologiert […], Schauspieler hinzufügen, die tautologisch sprechen, […] Projektionen tautologoskopisch einblenden, Teile aus dem Publikum […] einladen, sich der Tautologophonie anzuschließen, um schließlich in einem großen Supertotaltautologomatischen Ganzen zu enden. […]
> […] Wie wird man Tautomane?
> Es genügt, Tautologos III in einem Konzert oder einem Tautolokal gehört zu haben, sich die Partitur zu besorgen, einige Freunde zu finden.

Ferrari weist zudem auf die Gewöhnlichkeit der Tautologie hin – ganz im Sinne des anekdotisch ‚Infraordinären':

> Die Tautologie ist das allgemeinste Phänomen, das es gibt; denn a l l e s ist tautologisch. Die Zivilisation hat antitautologische Begriffe hervorgebracht, wie z.B. das Kunstwerk, das sich innerhalb der privilegierten Kreise der Kulturklasse bewegt […] (Ferrari 1970: 3–12)

4.4 Zufall und Freiheit

Im Rahmen eines Interviews betonte Ferrari das Spielerische von kreativen Prozessen bei der Komposition *Jeu du hasard et de la détermination* (1998–1999):

> […] une chose qui m'intéresse beaucoup […] [c'est] le jeu, mais sachant que le jeu c'est toujours très sérieux. C'est-à-dire […] on le constate à l'intérieur des choses, à l'intérieur de la vie, et à l'extérieur. C'est-à-dire c'est la confrontation entre l'extérieur et l'intérieur. C'est la confrontation entre la réflexion et le hasard. (o. A. 2001, Transkription: Gaudenz Badrutt)

Interessanterweise greift Ferrari in den kompositorischen Verfahren selbst kaum auf das Mittel des Zufalls zur Determination von Ereignissen zurück. Zufall ist für ihn eher ein Mittel, um bestimmte Phänomene zu benennen wie zum Beispiel kontingente Erscheinungen unserer Lebenswelt oder durch seine Tautologie zufällig generierte Konstellationen. Denn die Überlagerung selbst willkürlich bestimmter zyklischer Wiederholungen von Klangereignissen kann zufällige Zusammentreffen ergeben, tautologische Neuformationen (Ferrari in: Caux 2002:

157 f.) Auch außermusikalische Phänomene und *objets trouvés* bezieht Ferrari in den Begriff Zufall ein:

> Que ce soient les objets trouvés, que ce soit le travail sur les cycles, j'ai toujours été […] fasciné par ce que produit ce que l'on appelle le hasard. C'est d'abord une réflexion sur l'individu, sur pourquoi il se trouve à tel endroit à tel moment. C'est ensuite une réflexion sur le collectif qui est fait d'individus qui se croisent à tel endroit et à tel moment. D'une part, l'individu est déterminé dans ses moments, d'autre part la société est le réservoir hasardeux de ces mêmes moments […] (Ferrari in: ebd.: 94)

Hier wird wiederum der Mechanismus des 'Tautologisierens' deutlich; der Zufall ist also nicht die Grundlage, sondern das Ergebnis dieses Tautologisierens. Ferrari verfährt dabei zwar mit der Realität entnommenen ‚Zufälligkeiten' als Klang, aber nicht mit dem ausgewürfelten Zufall als Basis einer Determination, wie ihn John Cage verwendet. Wenn Ferrari in *Jeu du hasard et de la détermination* dann trotzdem, ähnlich wie John Cage, ein solches Verfahren wählt und nummerierte Ereignisse in eine zufällige Abfolge setzt, wird ersichtlich, wie ihm jegliche dogmatische Denkweise fremd ist: „Il suffisait ainsi de me laisser conduire par […] [le hasard] afin de construire le bande et la partition instrumentale. Ce que j'ai fait. Sans tricher. Du moins pas trop" (Ferrari in: ebd.: 96). Erkennbar ist jedoch nicht nur eine undogmatische Herangehensweise, sondern auch eine ambivalente Haltung:

> Je suis proche de John Cage et des idées de l'école américaine sur le hasard, mais j'en suis loin aussi; d'abord parce que je suis un Européen et aussi parce que cette culture américaine a souvent eu des attaches avec des courants mystiques, le zen, l'hindouisme pour certains autres comme Terry Riley, qui ne sont pas du tout dans mes préoccupations. (Ferrari in: Gayou 2007a: 31)

Zufall ist für Ferrari also etwas betont Profanes, ebenso sei aber auch seine künstlerische Arbeit von Zufälligem geprägt (Ferrari in: ebd.: 31): „[…] dans mon travail, une chose se déclenche, venue du hasard mais c'est aussi une nécessité, et puis déjà une autre se met en marche. J'ai besoin de travailler pour permettre à ces hasards de fonctionner" – dem Zufall einen bedeutenden Einfluss einzugestehen, bedingt allerdings die Bereitschaft dazu; und Freiheit – *la liberté* – ist dafür eine der relevanten künstlerischen Attitüden. Ein Aspekt, welcher diese künstlerische Freiheit begünstigt, sieht Ferrari rückblickend im Nicht-Institutionellen, in seiner Position nach dem Verlassen der GRM und seinem einjährigen Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in Berlin: „[…] après cette année à Berlin, j'ai mené une vie complètement indépendante. À partir de soixante-dix, je n'étais plus lié à aucun

organisme, à aucune institution. Donc j'étais un compositeur libre" (Ferrari in: Mehner 2007 [2001]: 48).[68]

Diese Freiheit erlaubt ihm zudem, ebenso undogmatisch mit seinen eigenen Konzepten umzugehen. Ein kompositorisches System zu etablieren und so in einer musikalischen Sprache routiniert zu werden, möchte Ferrari stets vermieden haben: „Je ne m'installe pas dans un système, mais dans un concept dont je prends ce qui me plaît et rejette ce qui est trop contraignant" (Ferrari in: Caux 2002: 168), was durchwegs danach klingt, den Weg des geringsten Widerstands zu suchen. Der erforderliche Widerstand künstlerischen Arbeitens wird hier also nicht in einem System der befreienden Einschränkung gesucht, sondern eher im Ungewissen und Unbekannten.

Die hier in Kapitel 4 vorgestellte Sammlung an Begriffen zeigt es deutlich: Unscharf ist das Netzwerk an Konzepten zwar vorhanden, allerdings wird dieses mit der Tendenz des steten Abweichens genutzt, ganz im Sinne des *déviant* Ferrari, der seine Position fernab von Akademismus sehen möchte. „Que se passe-t-il lorsqu'on est un aventurier et qu'on entre dans l'académisme ? On cesse d'être un aventurier" (Ferrari in: ebd.). Und so nennt er sein eigenes, 1972 gegründetes und spartanisch eingerichtetes Tonstudio demonstrativ *Billig*, um deutlich zu machen, dass sein Credo die Freiheit ist und ihn die Beteiligung an hochsubventionierten Institutionen nicht interessiert – und dies bereits fünf Jahre vor der Gründung des IRCAM.[69] Sein später errichtetes Nachfolgestudio *La Muse en circuit* (ab 1982) war ebenfalls weit davon entfernt, als Institution zu gelten: der Kollektivgedanke stand dabei in dem Sinne im Vordergrund, als das Studio ein Gemeinschaftsprojekt war – sie hätten gemeinsam die Räumlichkeiten neu gestrichen und seine eigenen Tonbandgeräte dorthin transportiert (Ferrari in: ebd.: 57), anstatt eine neue, subventionierte Studioeinrichtung zu kaufen. Damit wird auch die politische Komponente des Begriffs Freiheit erkennbar, welche für Ferrari genauso wichtig gewesen ist.

Liberté ist für ihn also aus mehreren Gründen entscheidend: Einerseits ist Freiheit als ein konzeptueller Grundsatz des offenen Umgangs mit Kompositionsverfahren zu verstehen, andererseits als Gegenbegriff zu kompositorischem Dogmatismus, Systematik und

[68] In einem Brief von 1967 an Pierre Schaeffer wird allerdings ein anderes Bild vermittelt – dort wird die Schwierigkeit Ferraris deutlich, in Frankreich als Komponist erfolgreich zu sein – was in Deutschland für den Freigeist Ferrari offenbar einfacher war (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 56 ff).

[69] Grundgedanke bei der Gründung des IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, Paris) war ebenfalls die institutionelle Unabhängigkeit.

Akademismus. Im Interview mit Dan Warburton 1998 erzählt Ferrari von Workshops mit Studierenden:

> J'ai été quelquefois engagé comme professeur de workshop où j'ai fait 'Tautologos 3' très souvent – les étudiants étaient amenés à suivre d'une façon rigoureuse cette partition – quand je leur ai présenté ma version à moi ils m'ont dit: 'Ça c'est tricher! Tu ne suis pas les règles!' (Rires) Et moi j'ai dit: 'Vous savez, moi, je suis libre...' (Ferrari und Warburton 1998)

4.5 *Presque rien – Minimalisme*: minimales Material und minimaler Eingriff

Presque rien als Konzeptbegriff stammt von der Werkreihe, welche mit *Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* (1967–1970) ihren Anfang nimmt. Der Begriff bezieht sich einerseits auf die Wahl des Klangmaterials, andererseits auf Kompositionsprozesse wie auch auf das hörbare Ergebnis davon. Ferrari bringt *Presque rien* auch mit dem Begriff des *Minimalisme* in Verbindung, wobei hier vorausgeschickt werden muss, dass dieser weder mit *Minimal Art* noch mit der amerikanischen repetitiven *Minimal Music* assoziiert werden soll – dort wäre eher eine Verwandtschaft zu Ferraris *concept de toto* auszumachen. Während Ferraris Konzepte ansonsten die Suche nach Vielfalt und Freiheit widerspiegeln, wird mit *Presque rien* und *Minimalisme* die Einschränkung gesucht. Ferrari erläutert:

> […] dans le minimalisme on accède à une esthétique à partir de la raréfaction des éléments. C'est de ça aussi dont il s'agit avec les 'Presque rien': une esthétique de raréfaction des éléments. Le concept des 'Presque rien', c'est l'observation d'un phénomène sonore ou social qui ne peut être appréhendé qu'avec les moyens de l'enregistrement. Ensuite, la technique entre en jeu: où se mettre, où mettre le micro, que choisir pour demeurer dans la raréfaction des éléments. (Ferrari in: Caux 2002: 154)

Mit seiner Auswahl des Klangmaterials zielt Ferraris *Presque rien* also eher darauf ab, was bereits im Konzept *Anecdotique* angelegt ist: Unwichtige Dinge, welche *beinahe nichts* als Bedeutung in sich tragen, werden als Klangmaterial aufgenommen, häufig unbearbeitet verwendet und so unter die Lupe genommen. Ebenso als Lupe gilt bereits das Mikrofon, mit welchem solche Klänge aufgezeichnet werden – und dieser Prozess ist als Suche nach *Presque rien* als klanglicher *Ort* zu verstehen. Zu *Presque rien N° 2 – Ainsi continue la nuit dans ma*

tète multiple beschreibt Ferrari diesen Ort sehr spezifisch, auf das Werk abgestimmt (in: Caux 2002: 179): Ein *Presque rien* sei ein homogener und natürlicher, nicht urbaner Ort, welcher akustische Qualitäten der Transparenz und Räumlichkeit besitze. Dort, an diesem Ort, werde ein ausgewogenes Klangbild hörbar, in welchem nichts dominiere – „afin que les différents habitants sonores aient chacun leur parole et que la superposition de ce petit monde de vie ne fasse jamais qu'un presque rien" (Ferrari in: ebd.). Es ist also die Suche nach der Vereinzelung an Elementen, nach Transparenz und Klangqualität, aber auch nach der Gleichberechtigung der Klänge.

In der Werkreihe *Presque rien* verwendet Ferrari denn auch häufig unbearbeitete Außenaufnahmen: So sind in *Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* natürliche Umgebungen dominierend, beispielsweise sind Vogelstimmen und Zikaden-Gesänge zu hören, aber auch akustische Emissionen unseres Alltags respektive des morgendlichen Alltags in einem Fischerdorf (Gespräche, Motorengeräusche, Klänge verschiedener Tätigkeiten usw.). Teruggi beschreibt in seinem Artikel *Klänge, Klänge, nichts als Klänge* Ferraris Auswahlkriterien wie folgt:

> Sein Ansatz ist minimalistisch, weil der Komponist die Klangauswahl nicht im Hinblick auf Aktion betreibt; er beobachtet ohne große Bewegung und ausgehend von dieser Beobachtung schafft und organisiert er eine musikalische und poetische Welt darum herum. Es ist die Landschaft, die zu uns kommt, und nicht umgekehrt. (2005: 60)

Nicht heterozygotes, sondern homozygotes Klangmaterial ist Basis für diesen Minimalismus, dessen klangliches Ergebnis eine bewusst gesuchte Ereignislosigkeit mit absentem Gestaltungswillen verschränkt. Minimalistisch, aber fokussiert wird auf akustische Geschehnisse zugegriffen, die anschließend zur Basis für ein sorgfältiges Gestalten werden. Minimaler Quantität wird dabei nur zum Teil entsprochen, sind doch zumindest aus Hörerperspektive äußerst vielfältige, dichte und reichhaltige Klangbilder zu entdecken.

Die gestalterischen Eingriffe, welche Ferrari als Komponist unternimmt, sind kaum wahrnehmbar, sie treten stark in den Hintergrund: so zum Beispiel im erwähnten ersten Werk der Reihe *Presque rien N° 1*, in welchem Zuhörende sich fragen dürften, inwieweit überhaupt Eingriffe vorgenommen wurden, oder ob es sich doch eher um eine fiktive, konstruierte Landschaft handelt. Das knapp 21 Minuten dauernde Stück entpuppt sich denn auch als Über-

lagerung zweier Stereo-Tonbandspuren (zeitweise sogar vier Spuren) mit insgesamt rund fünfzig Tonbandschnitten.[70]

Im Konzept *Presque rien* taucht damit die künstlerische Fragestellung auf, wo die Wahrnehmungsschwelle des künstlerischen Eingriffes zu verorten ist, als Rauschabstand des künstlerischen Gestaltungswillens. Je nach Klangmaterial scheint sich diese Untergrenze zu verschieben. Ferraris minimalistische *Presque rien*-Attitüde ist also auch Suche nach den Extremwerten dieser Untergrenze künstlerischer Eingriffe. Diesbezüglich aufschlussreich ist die ganze Werkserie *Presque rien*, da sich darin diese Wahrnehmungsschwelle zusehends verschiebt, ausgehend von einem tatsächlichen Extremwert in *Presque rien N° 1*, bei *Presque rien N° 2* (1977) bereits deutlich verschoben und bei *Presque rien N° 4 – La remontée du village* (1990–1998) verschwindend unauffällig. Dies auch aus dem Grund, dass darin nicht ländliche Umgebungen thematisiert werden, sondern das Portraitieren eines toskanischen Dorfes.

Das Konzept *Presque rien* wird also ebenfalls in sehr freier Form genutzt. Die *Presque rien*-Werkreihe wie auch das Konzept an sich ist willkommener Kontrapunkt zur gegenwärtigen Tendenz einer Verkürzung der menschlichen Aufmerksamkeitsspanne[71] in Form eines geduldigen Sich-Anhörens von sorgfältig Gestaltetem aus unspektakulär Anekdotisch-Nebensächlichem. Das sorgfältig Gestaltete ist nicht direkt Klang, sondern vielmehr eine Gestaltung des Hörens. Bezogen auf *Presque rien N° 1* bringt es Teruggi auf den Punkt:

> Durchgängig bestrebt, auf Distanz zu bleiben, führt Ferrari das Hören und gibt die wenigen notwendigen Anstöße, um den Hörer an diesem Gedanklichen zu beteiligen. Die Neutralität der Aufnahme wird ersetzt durch den aktiven Minimalismus des Komponisten, der mit uns diesen Moment teilt, und uns in eine Klangatmosphäre hineinzieht, die einfach ist, aber reich an Entdeckungen. (2005: 63)

Allerdings verbirgt sich hinter einer solchen Gestaltungsarbeit des Hörens unter Umständen dennoch ein unhörbares Eingreifen, wie es bei *Presque rien N° 1* exemplarisch erwähnt wurde. Aus Hörerperspektive wird der *Minimalisme* denn auch dadurch herausgeschält, dass die

---

[70] Unter anderem ist das *Schéma de montage* als Manuskript-Ausschnitt in *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes* publiziert. Fälschlicherweise lautet dort die Bildlegende *Brouillon de l'ouverture Après presque rien, 2004*. Es handelt sich jedoch um die erste Seite des Montageplans von *Presque rien N° 1*, wobei unklar bleibt, ob dieser prä- oder deskriptiv ist. Das Manuskript von Presque rien *N° 1* wurde zudem 2018 für Aufführungszwecke vollständig publiziert (Barthélemy 2018c).

[71] Eine wissenschaftliche Untersuchung in Kanada 2015 hat ergeben, dass sich die Aufmerksamkeitsspanne des Menschen seit der Jahrtausendwende von durchschnittlich zwölf Sekunden auf acht Sekunden verkürzt hat – damit verfüge ein Goldfisch mit neun Sekunden über eine längere Aufmerksamkeitsspanne als der Mensch. Vgl. dazu u. a. http://www.telegraph.co.uk/science/2016/03/12/humans-have-shorter-attention-span-than-goldfish-thanks-to-smart/ (Zugriff 29.05.2019).

Eingriffe meist nicht rezipiert werden, und damit die Arbeit des Komponisten zu einem großen Teil kaschiert bleibt. In der Radiosendung *Klangvolle Alltagsscherben. Die Hör-Kunst des Luc Ferrari* (Hoffmann 1997) äußert sich Ferrari zu seinen technischen Eingriffen:

> Ich nehme mir […] immer die Freiheit heraus, all jene Geräusche, die ich irgendwo aufgenommen habe, nach meinen Vorstellungen zu formen, sie also gewissermaßen zurechtzustutzen: zu kürzen, zu verdichten, zu wiederholen, und auch verdoppelt wiederzugeben. Dies gehört mit zu meiner Arbeit. Sie beginnt also damit, ein Geräusch möglichst naturgetreu aufzunehmen, und sie setzt sich darin fort, dieses Geräusch so zu verändern, dass die erklingende Wirklichkeit noch genauer zum Ausdruck kommt. Ich kann also durchaus beträchtlich in jede Originalaufnahme eingreifen. Trotzdem hat jeder Hörer weiterhin den Eindruck, dass das entstandene Tongemälde durch und durch natürlich ist. (Hoffmann 1997: 30'43" – 31'45")

4.6 Narration

Presque rien N° 1 betrachtet Ferrari als eine Komposition mit narrativen Elementen, und somit nicht als anekdotische Musik. Damit ist ein weiterer wichtiger Aspekt von Ferraris künstlerischen Ansätzen vorhanden: die Narration. Ferrari zielt mit diesem Begriff in eine ähnliche Richtung wie mit *Presque rien*, gegen allzu systematische und zu akademische Ansätze: *Narration* wie auch *sentiment* seien als Gegenbegriffe zu den Tendenzen höchster Abstraktion der aktuellen Musik der 1960er Jahre zu verstehen: es sei ihm ein Bedürfnis gewesen, aus den Fängen der Abstraktion auszubrechen, „et je pensais que la meilleure façon de contrarier l'abstraction en musique, c'était d'introduire la narration et le sentiment (qui avaient été bannis par peur d'un retour au romantisme)" (Ferrari in: Gayou 2007a: 29 f.). Narration ist diesem Falle also ein Konterkarieren der *Musique concrète*, aber auch der seriellen wie auch der elektronischen Musik – Bestrebungen, welche in dieser Zeit deutlich von Abstraktion geprägt waren. Solche Tendenzen sind allerdings nicht nur bei Ferrari zu beobachten, was ihm auch bewusst ist: „D'ailleurs tous ces mouvements, dans la peinture, dans la pensée, dans la politique, dans la sociologie ont déclenché ce qu'on a connu après en 1968 dans le monde entier, avec le grand retour de la sensualité qui a tant marquée les années 1970" (Ferrari in: ebd.: 30). Auch damit wird augenfällig, wie Ferraris Denkweise nicht in einem abgegrenzten Feld des

künstlerischen Schaffens zu verorten ist, sondern stets die Außenwelt, soziale Aspekte und andere Künste mit einzubeziehen sucht.

Spuren von Narration finden sich in Ferraris Arbeiten häufig, seine Herangehensweisen in der *Musique anecdotique* weisen klar in diese Richtung – allerdings ist ihm die Differenzierung zwischen *anecdotique* und *narrativ* wichtig. Insbesondere jene Arbeiten, welche in Anlehnung an Hörspiele die besten Grundvoraussetzungen für Narration bieten, sind von deutlichen Spuren des Narrativen geprägt, *pièces radiophoniques* wie beispielsweise *Far West News*. Hingegen sind Werke wie zum Beispiel *Hétérozygote* anekdotisch geprägt:

> La narration, c'est un peu plus large que l'anecdote. L'anecdotique, qui est apparu dans 'Hétérozygote' […], c'est comme des flashes; ça ne raconte pas nécessairement une histoire. C'est un poème de son. La narration raconte vraiment une histoire. Je dirais que les 'Presque rien', c'est plus narratif qu'anecdotique. Cela raconte l'histoire du lever du jour […] (Ferrari in: Caux 2002: 171 f.)

Eine Differenzierung ist also nicht unbedingt deutlich erkennbar, vielmehr handelt es sich um eine Skala zwischen Anekdotischem und Narrativem. Das Anekdotische ordnet Ferrari eher dem punktuell Klanglichen zu, das Narrative dem chronologisch linearen Geschehen – unabhängig davon, ob dieses sich unmittelbar als Klang manifestiert oder nicht.

Zwei Typen von Narration sind für Ferrari also von Bedeutung (ebd.: 172): Einerseits die Narration, welche sich relativ zum musikalischen Diskurs entwickelt, also diejenige, welche der Musik tatsächlich quasi eine erzählerische Komponente hinzufügt: „Cela [das Narrative] m'intéresse si c'est le lever du jour, un parcours en métro, ou un voyage dans le désert comme dans 'Far-West News' […]" (Ferrari in: ebd.: 173). *Les Anecdotiques* (*Exploitation des Concepts N° 6*, 2001–2002) als Gegenbeispiel sei hingegen eindeutig nicht narrativ, weil punktuell Situatives zu hören ist, und nicht ein Narrativ (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 174). Andererseits rückt Ferrari Narratives in Relation zur Entwicklung einer kompositorischen Idee, welches also in Bezug zu einer Chronologie des Schreibens und des Komponierens stehe:

> Cette chronologie-là raconte ce moment où l'exploration d'une idée évolue comme une véritable aventure, comme une expérience, comme une suite de repères. Le long du quotidien je faisais des marques. Cette progression de l'expérience dans le travail fabriquait une sorte de narration dont j'avais besoin et qui donnait, même à l'abstraction la plus volontaire, un rattachement concret à la vie sociale, politique ou sentimentale. De cette manière, le quotidien – réaliste ou transfiguré – devenait ma matière première, et son suivi mon instrument de travail. Le concept, ça peut être de respecter la chronologie des sons recueillis au cours d'un voyage [wie z.B. in Far West News],

ainsi que la chronologie du développement des idées compositionnelles. (Ferrari in: Caux 2002: 172)

Ferrari setzt hier das Narrative stark in Bezug zu Chronologischem; damit schwächt sich letztlich das Narrative auch ab, das Chronologische rückt in den Fokus, und das Narrative wird wieder eher ins Anekdotische zurückgestuft: damit gilt Narration eher als Variante des Anekdotischen denn als eigenständiges Konzept Ferraris. Andererseits erwähnt er auch nichtlineare Varianten von Narration, welche sich deshalb auch einer Chronologie gerade widersetzen oder entziehen, vergleichbar mit literarischen Mitteln der Narration – „il peut y avoir des retours en arrière, des mémorisations, des moments qui font appel à plusieurs temporalités […]“ (Ferrari in: ebd.: 174). Letztlich zeigt sich eine ausgeprägte Ambivalenz zur Frage, in welchem Verhältnis die Begriffe des Narrativen und des Anekdotischen stehen – was beim Hören von Ferraris Musik denn auch ihre deutliche Entsprechung findet. Solche Ambivalenzen prägen auch Ferraris künstlerisches Schaffen, dessen Chronologie von den hier vorgestellten Konzepten immer wieder durchkreuzt wird. Verwirrung stiftet zudem Ferraris stete Beschäftigung mit wahrem und falschem autobiographischem Material – was ebenso Konzept ist wie auch Narration und Anekdote. Das Autobiographische in Text und Musik ist denn auch ein weiterer Begriff, welcher als eines der Konzepte Ferraris zu verstehen ist und im hier folgenden, letzten Kapitel die Analyse derselben vervollständigt.

4.7 *L‘autobiographie* – Autobiographisches in Schrift und Klang

Das Autobiographische nimmt bei Ferrari ausgreifende Dimensionen an, wie sie in der elektroakustischen und auch in der Neuen Musik selten zu finden sind. Die Selbstinszenierung, wie sie sich in seinen autobiographischen Schriften manifestiert, ist zwar auch bei Kunstschaffenden wie beispielsweise Giacinto Scelsi oder Jean Cocteau zu beobachten (siehe 2.1). In Ferraris Schaffen ist Autobiographisches allerdings sehr spezifisch und ausgeprägt vertreten. Seine autobiographischen Texte wurden in 2.3 aus der Perspektive des Biographischen diskutiert; hier wird nun das Autobiographische als Konzept verhandelt.

Nicht nur in den als Autobiographie betitelten Texten, sondern auch in anderen Textformaten wie beispielsweise Begleittexten zu Kompositionen, Programmtexten oder in Texten zu Konzeptstücken (bei Ferrari *Partition texte* genannt) sind autobiographische Elemente

eingeflochten. Dabei stellt sich häufig die Frage, inwieweit diese in faktischem Sinne wahr oder erfunden sind (Ferrari in: Ferrari, Macé u.a. 2017 [2004]: 177). Ergänzend zu diesen schriftlichen Artefakten sind autobiographische Aspekte auch in Ferraris Werken an sich eingeflochten, dies in unterschiedlicher Gewichtung: Während Instrumentalkompositionen selten davon betroffen sind, entpuppen sich einige *pièces radiophoniques* als Werke mit dem Wert ironisch gefärbter autobiographischer Dokumente, so beispielsweise im deutschsprachige Hörspiel *Portrait-Spiel* (1971), für welches Ferrari den *Karl-Sczuka-Preis* 1972 erhielt. Ferrari kommentiert das Werk im *Catalogue* so:

> Un auteur qui se raconte à travers des extraits et des mélanges de ses propres musiques, et qui se raconte à travers les bruits qui l'entourent et les gens qui parlent. Peu à peu, l'auteur oublie son portrait et donne à entendre les bruits du dehors. (2007 [2001]: 98)

Portrait-Spiel sei die erste elektroakustische Arbeit mit autobiographischen Zügen gewesen (Ferrari 2017 [1999]: 162). Ergebnis ist eine ironische Selbstinszenierung mit autobiographischen Aspekten und eine genauso ironisch gehaltene Selbstreflexion: Im Studio diskutiert das Produktionsteam des Hörspiels (bestehend aus einigen Frauen, Ferrari selbst sowie den Technikern) gemeinsam über seine Werke, welche ausschnittsweise ebenso Bestandteil des Hörspiels sind wie die Diskussion darüber. Im Verlauf des Hörspiels werden die gehörte Musik und Gespräche darüber ineinander verflochten – ein ausgeprägtes Spiel mit heterogenem Material, in diesem Fall von Sprache und bestehender, aber weiterverarbeiteter Musik. Die eigene Biographie wird reflektiert und hinterfragt, sie wird Teil der künstlerischen Arbeit und ist somit nicht nur in das eigene Schaffen eingeflochten, sondern beeinflusst dieses auch. Das Autobiographische betrachtet Ferrari denn auch als die Basis für sein gesamtes Schaffen – nicht nur für seine Hörspiele:

> Le 'Hörspiel' […] est une manière concrète et expérimentale de raconter une histoire. Et la seule histoire que je sache raconter c'est la mienne, parce que l'autobiographie fait partie de tout mon appareillage compositionnel, non pas comme représentation de moi-même, mais comme représentation de ce que je vois, de ce que je rassemble d'une façon extrêmement subjective. Puisque nous sommes tous subjectifs, j'accepte cette subjectivité et, quand je raconte une autobiographie, l'histoire n'a rien à voir avec moi, mais elle a à voir avec les gens que je rencontre, les gens que j'écoute. (Ferrari in: Mehner 2007 [2001]: 52 f.)

Damit wird deutlich, wie ausgeprägt Ferrari auf Subjektives abzielt, dabei aber nicht nur seine eigene Subjektivität meint, sondern insbesondere jene aus seinem sozialen Umfeld wie auch jene der zuhörenden Person. Dies scheint zwar in Anbetracht seiner ausgeprägten Lust an

Selbstinszenierung in der Musik widersprüchlich zu sein, jedoch ist in dieser Selbstinszenierung stets das Bewusstsein für das Gegenüber – der rezipierenden Person – sehr ausgeprägt. Ferrari hinterlässt denn auch eher den Eindruck des bescheidenen Beobachters, der sich niemals in den Vordergrund drängen möchte – dies zumindest in den Tondokumenten und Filmen, welche in Archiven zur Verfügung stehen.[72]

In den *pièces radiophoniques* und in Textform formiert sich *le concept d'autobiographie* (Ferrari 2017 [1999]) am deutlichsten. Ferrari versteht es aber auch, autobiographische Aspekte in anderen Werken einzuflechten, ohne dass sie zum zentralen Element würden: So ist häufig Ferraris eigene Stimme zu hören – sei dies in seiner Rolle des kommentierenden Beobachters von Ereignissen oder als Gesprächspartner. Bei Tonaufzeichnungen hat sich Ferrari nicht nur als stiller Beobachter verhalten, sondern häufig seine eigene Stimme miteinbezogen. Ergebnisse davon sind unterschiedlich zu verorten, zwischen Anekdotischem, Dokumentarischem und Narrativem bis zu explizit Autobiographischem. So sind beispielsweise in *Far West News* (1999) nicht nur Kommentare dokumentarischer Art zu hören, um einen Kontext herzustellen, sondern auch Gespräche Ferraris mit seiner Frau Brunhild Meyer-Ferrari und unbekannten Personen, womit Spuren von Narrativem oder auch nur anekdotische Gesprächsfetzen erzeugt werden. In *Presque Rien N°2 ou Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) schreitet Ferrari mit seiner Frau durch die Nacht; es ist, als würden sie die zuhörende Person begleiten. In dieser autobiographischen Klangaufzeichnung wird nicht nur die stimmliche Äußerung, sondern auch die physische Anwesenheit eingeschrieben, schwach erkennbar durch Geräusche wie Blätterrascheln oder Schritte, als Spuren von Narration, aber auch als intimer Moment besonderer Art und als Verbindungselement zwischen Rezipient und Komponist.

Wenn Ferrari (wiederum in *Far West News*) seinen Werdegang als Komponist und die Planung der *Exploitation des Concepts* erläutert, seine Stimme aber mittels Phasing-Effekten seltsam verfremdet, verschiebt sich das Autobiographische vom Inhalt zum Klang (siehe Zitat in 3.1). Ob die inhaltlichen Aussagen stimmen oder erfunden sind, wird dabei irrelevant – hier werden Authentizität und Inszenierung in Frage gestellt, und Erfindung ist damit nicht nur in autobiographischen Schriften zu finden, sondern auch im autobiographischen Klang zu erwarten. Ferrari zieht den Vergleich zum Romanautoren:

> Il [der Romanautor] peut parler à la première personne et ne rien raconter de vrai, on ne le lui reproche pas parce que c'est un romancier. Moi je dis qu'il y a du vrai et du faux dans ce que je

[72] Siehe beispielsweise *Espace Musical. Entretien avec Jean-Michel Damian* (1977) und *Interview par Daniel Teruggi* (1999) auf http://lucferrari.com/films/ (Zugriff 16.01.2020).

> raconte, qu'il y a une perversion [im Sinne einer Verdrehung, Verfälschung] de la réalité dans les choses sonores que je construis. La perversion est une expression de l'imagination: c'est comme aller par en-dessous regarder une réalité que l'on regarde généralement par en-dessus. (Caux 2002: 174 f.):

Gerade in einem *pièce radiophonique* wie *Far West News* (1999) wird ein solches Spiel mit der Realität deutlich, aber beispielsweise auch in einem Werk wie *Les Arythmiques* aus dem Jahre 2003, welches in der vorliegenden Arbeit (Kapitel 7 und 8) genauer untersucht wird: darin zeigt sich, wie Ferrari aus Autobiographischem schöpft, beziehungsweise unmittelbar von seinem eigenen Leben inspiriert wird: wegen Herzrhythmusstörungen war eine Untersuchung im Spital nötig, was Initialzündung für *Les Arythmiques* gewesen sei (siehe 3.2).

Der spezifische Umgang Ferraris mit Autobiographischem in klanglicher Form findet seinen Ursprung in der technologischen Entwicklung des portablen Magnettonbandgerätes, welches ab Mitte der 1950er Jahre erhältlich war (im Falle Ferraris ein portables *Nagra*-Magnettonbandgerät (Ferrari 1996: 100)). Dies ermöglichte erst, aus der von der Außenwelt isolierten Studioumgebung herauszutreten und damit den Zugang zur Außenwelt zu haben und Klänge aus dem Kontext gesellschaftlicher Phänomene aufzuzeichnen. Ferrari schreibt in seinem Text *Exploitation du concept d'autobiographie*:

> Je sortais donc du studio, avec un matériel portable qui était ma propriété, c'est-à-dire mes micros et mon magnétophone. C'était mon matériel et c'était moi. Qu'on le veuille ou non, j'étais là dans une situation originale de présence et de reconnaissance instrumentale […] qui faisait de moi, sans que je m'en rende compte, un artisan de l'autobiographie. J'étais présent, je tenais mon micro, j'ouvrais l'enregistrement de mon magnétophone quand je le jugeais bon, je cueillais le son qui passait au moment où je le choisissais. Ce son était mon choix, mon moment de vie qui s'enregistrait sur mon matériel. Autrement dit, […] ce geste était compositionnel dans la reconnaissance du son, même indécis, reconnaissant l'objet trouvé comme premier état d'une attitude émotionnelle, qui entraînait inéluctablement l'introduction du compositeur présent comme acteur en temps réel, donc comme autobiographe. (Ferrari 2017 [1999]: 162)

Hier wird die Differenz zur Studioarbeit deutlich nachvollziehbar. Im Studio besteht zwar die Möglichkeit, alleine und seinem persönlichen Arbeitstempo folgend künstlerische Prozesse auszuführen. Stets ist jedoch eine Isolation von der Außenwelt vorhanden; im Studio ist der Komponist, auch wenn von Technikern umgeben, vom eigentlichen gesellschaftlichen Umfeld ausgeschlossen. Der soziale Aspekt ist für Ferraris künstlerische Denkweise jedoch elementar geworden, geht es ihm doch in seinen Konzepten um das Anekdotische, das Narrative, um den

klanglichen Ort des *Presque Rien*, um Erinnerungen und um den direkten Realitätsbezug wie auch um das Aufeinandertreffen verschiedener Individuen. *Le concept d'autobiographie* ist also ähnlich wie *la liberté* nicht nur als Konzept für sich zu begreifen, sondern als eine wichtige Grundlage der hier vorgestellten Konzepte, respektive von Ferraris gesamtem Schaffen – zumindest seit dem 1971 entstandenen *pièce radiophonique* mit dem Titel *Portrait-Spiel*.

Unvollendet blieb eine Komposition für 15 Instrumente und gespeicherte Klänge mit dem Titel *Morbido Symphonie* (2005); im Nachhinein – posthum betrachtet – ebenso autobiographisch wirkend, kommentiert Ferrari den Titel: „C'est une pièce aussi bien morbide que *morbido.* [sic] et 'qui va être très drôle'" (2007 [2001]: 116). Das Wortspiel zwischen *morbide* und dem musikalischen Fachterminus *morbido* ist aber auch Sinnbild dafür, dass mit den hier vorgestellten Konzepten nur ein Teil des Begriffsfeldes abgedeckt ist. Eine vollständige Analyse wäre schon fast ein utopisches Vorhaben; zu weitverzweigt, zu vernetzt und zu mehrschichtig ist Ferraris Konzeptpool. Die einzelnen Komponenten dieses Pools sind denn auch zu fluide, um abschließend erfasst werden zu können. Abgeschlossenheit wäre im Falle Ferrari allerdings auch nicht erstrebenswert. So bleiben am Ende dieser Auslegeordnung über Ferraris Konzeptdiskurs zahlreiche Begriffe unscharf oder gar unangetastet. Erwähnenswert sind insbesondere, auch wenn nicht explizit als Konzeptbegriffe ausgewiesen, die folgenden Termini in loser Folge: *Le quotidien* (Ferrari in: Gayou 2007a: 29), *Sentiments* (ebd.: 30), *Paramusique* (Ferrari 2017 [1969]: 63), *Intimisme* (Ferrari in: B. Ferrari und Hansen 2017: 174), *Archives* (ebd.: 172), *Sous-réalisme*, *Anti-musique* (ebd.: 83), *Art pauvre* (ebd.: 169) und *Souvenirs* (ebd.). Solche Begrifflichkeiten finden in der vorliegenden Forschungsarbeit teilweise aber dennoch Verwendung, dies vor allem in der Konklusion (Kapitel 9). Der jeweils sinnvolle Kontext ist erforderlich, welcher erst mit dem hier vermittelten Vorwissen entsteht. Dann verbleiben Ferraris Konzepte nicht in einem abstrakten Begriffsfeld, sondern formieren sich als ein flexibles und lebendiges Konglomerat – so, wie Ferraris seine Konzepte auch begriffen haben möchte:

> Si le concept est totalement abstrait, il ne va pas fonctionner longtemps, il faut qu'il y ait un équilibre permanant entre l'idée abstraite et la réalité. Je suis très préoccupé par l'équilibre à maintenir entre l'abstrait et le concret, entre le fantasme et son rapport avec la réalité. (Ferrari in: Caux 2002: 182)

TEIL III – VOM HÖREN UND MACHEN

5. Zerstreutes Hören und multiperspektivische Annäherungen an elektroakustische Musik auf Tonträgern

In diesem Kapitel werden die musikhistorischen und medienwissenschaftlichen Hintergründe und Dimensionen der hier angewandten autoethnographischen Höranalyse-Methode ausführlich betrachtet, welche in der Einleitung (1.4) skizziert wurden: Veränderte Hörhaltungen, die Verfügbarkeit von Tonträgern und das Musikhören ab Tonträger als Faktoren, welche bezüglich Höranalysen in ihrer Relevanz unterschätzt werden respektive unberücksichtigt bleiben – insbesondere dann, wenn sie auf formale und strukturelle Kriterien fokussieren. Auch bezüglich der eigentlichen Methode der Höranalyse werden diese Aspekte allzu selten als herausfordernde Faktoren betrachtet. Im Folgenden werden deshalb solche Problematiken genauer erläutert und diskutiert. Für eine Analyse partituroser Musik wie beispielsweise der *Musique concrète* sind zudem ähnliche Herausforderungen vorhanden wie bei derjenigen einer ebenso notationsfreien nicht-idiomatischen Improvisation. Auch zu diesen Parallelfällen werden relevante Aspekte diskutiert. Darauffolgend werden ausgewählte, bereits vorhandene Ansätze von Höranalysemethoden elektroakustischer Musik thematisiert und darauf aufbauend die Höranalyse-Methode des *Repeated One Chance Reception Tests* beschrieben und in Bezug zu den ähnlichen Verfahren kritisch betrachtet. Die Methode berücksichtigt insbesondere die im Folgenden aufgezeigten Aspekte: anerzogene Hörhaltungen, die Relation zwischen Werk und Zuhörenden, die Unterschiede von Partitur und klingender Notation sowie das Hörerlebnis, seine Einmaligkeit und Wiederholbarkeit.

5.1 „Sich-beim-Hören-Zuhören“[73]

Musique anecdotique, *Tautologie*, *Liberté*, *Presque rien* – das Wissen um solche konzeptuellen Hintergründe, wie sie in Kapitel 4 diskutiert wurden, sind für den Hörer[74] zwar aufschlussreich und interessant, wenn er sich vertieft mit Luc Ferrari beschäftigen möchte. Entscheidend ist aber, dass ebendiese konzeptuellen Hintergründe häufig einer 'Befragung' unseres Hörens inhärent sind: Ferraris *Musique anecdotique* ist nicht nur musikalischer Umgang mit Klängen des alltäglichen Lebens – auch die hörende Auseinandersetzung des Rezipienten mit seiner eigenen Biographie ist Teil davon. So beispielweise dann, wenn in die Musik dem Hörer ebensolche ausgeprägt vertraute Geräusche des Alltags einbezogen sind; dann nämlich spielt die Biographie des Rezipienten zwangsläufig eine Rolle. Auch das musikalische Konzept des *Presque rien* lädt zu einer Reflexion des Hörens ein, denn die Rolle des Komponisten als Autor eines Werkes wird nicht nur wegen seiner minimalen Einflussnahme in Frage gestellt, sondern auch mit derjenigen des Hörers vermischt: dadurch, dass das Werk als *fieldrecording*-Arbeit auch Ferrari selbst als bloßen Zuhörer ins Zentrum stellt – allerdings mit dem Unterschied, dass der Autor ein klangliches Abbild des Gehörten erstellt und der Hörer lediglich dieses Abbild wahrnimmt. Oder Ferraris *Tautologie*: sie ist nicht nur ein kompositorisches Verfahren der Repetition; sie hinterfragt auch die Einmaligkeit des Momentes, in dem ein Ereignis sich durch die Unwiderlegbarkeit des einmalig erlebbaren Momentes als ebensolches Ereignis manifestiert: eine später folgende Wiederholung des selben Klanges, der durch den musikalisch anders gestalteten Kontext in seiner Einmaligkeit hinterfragt wird. Dies ist der Fall, wenn der Klang eines vorbeifahrenden Autos in der Einsamkeit der amerikanischen Wildnis immer wieder, mit längeren zeitlichen Abständen erklingt, ganz offensichtlich mit identischer Wiederholung, jedoch stets in einen neuen Kontext gestellt wird, was Ort und Zeit des klanglichen Einzelereignisses relativiert.[75] Das Hören wird hier also nicht nur zur aktiven Kreativtätigkeit erklärt, sondern stets auch als solches befragt.

---

[73] Nach Szendy 2015.

[74] Wie bereits in der Einleitung angemerkt, werden in dieser Arbeit die Begriffe ‚Komponist‘ und insbesondere ‚Hörer‘ sehr häufig verwendet. In der Regel wird die männliche Form gewählt – damit sind auch andere Hörende und Komponierende mitgemeint – der Grund für diesen Entscheid liegt vor allem darin, dass hier häufig nicht die Zuhörerschaft im Allgemeinen gemeint ist, sondern das einzelne Individuum – was eine geschlechterneutrale Form häufig erschwert. Auch sind für die Untersuchungen (Kapitel 5 und 6) aus methodischen Gründen nur männliche Zuhörer zugegen; genauer wird dies in 5.5 erläutert.

[75] So zu hören in Ferraris *Far West News* (1998–99).

Parallelen dazu sind beim Philosophen und Musikwissenschaftler Peter Szendy auszumachen; in seiner Publikation *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* (2015) formuliert er das *Sich-beim-Hören-Zuhören* und stellt damit gleichsam den Werkbegriff in Frage, da sich durch diese Art Selbstbeobachtung ein gänzlich anderer Bezug zu Werk und Autor einstellt. Überspitzt formuliert Szendy: „(Sich) beim Hören zuzuhören, macht […] aus dem Werk ein Schlachtfeld: ein Theater von Höroperationen, in dem verschiedene Lager aufeinandertreffen" (2015: 130).

Zu diesen Überlegungen von Szendy sind bei Ferrari Parallelen zu finden: beide kritisieren vorhandene Ansätze zu Hörregimes, welche darauf beruhen, dass Musik als absolut zu gelten habe und auch als solche zu hören sei, dass folglich strukturelles Hören das einzig gültige „große Hören" darstelle (ebd.: 117) und dass der Hörer sich also dem Werk quasi unterzuordnen habe. So beschreibt Szendy beispielsweise, wie es Schönberg darum ging, „alles zu hören […], um das Werk für das Hören absolut transparent zu machen" (ebd.: 143) um damit die Perfektion strukturellen Hörens anzustreben; Szendy erkennt in diesem Hörregime ein „*hörerloses* Hören" in dem Sinne, dass sich so „*das Werk selbst hört*"; er beschreibt es sogar als Hörregime, „dessen höchstes […] Ziel die […] *Resorption des Hörers im Werk* ist. Ein etwas zerstreuter oder unaufmerksamer Hörer, der träumend einige Passagen überspränge, könnte wie ein totes Körperglied abfallen" (ebd.: 144).[76]

Luc Ferraris Haltung – inklusive seiner Verweigerung des Werkbegriffs – ließe sich dementsprechend als Umkehrung des genannten Sachverhaltes so darstellen: Der Hörer hört sich selbst, er nimmt damit eine Hörhaltung ein, *deren höchstes Ziel die Resorption des Werks im Hörer selbst* ist. Der Hörer darf sich so das Werk quasi zu eigen machen. Zugegebenermaßen ist diese Formulierung etwas überspitzt gewählt, als Gegenpol zur Hegemonie des notierten Werkes allerdings berechtigt.

Sogar Schaeffers *écoute réduite* dürfte als Hörregime gelten, trotz der zur Anfangszeit der 1950er Jahre revolutionären Ansätze seiner *Musique concrète*, welche eigentlich auch in Opposition zur abstrakten Herangehensweise geschriebener und insbesondere zur damals stark strukturell geprägten komponierten Instrumentalmusik gedacht war: Doch die *écoute réduite* erwartet vom Rezipienten letztlich eine spezifische Hörhaltung, welche wiederum auf strukturelles Hören abzielt. Sie setzt beim Hörer eigentlich eine Offenheit für das Entdecken unbekannter Klänge voraus, möchte diese Offenheit aber dennoch zügeln.

[76] EinE InterpretIn hingegen benötigt den Anspruch, alles zu hören, um die gespielte Musik überhaupt zum Klingen zu bringen.

Ein Hören, welches dem zeitweilig als ideal geltenden strukturellen Hören widerspricht und sogar als Gegenpol dazu verstanden werden könnte, ist deshalb das *zerstreute Hören*, wie es Szendy formuliert: „Gibt es […] die *Möglichkeit* einer *Kunst des zerstreuten Hörens*? […] Gibt es nicht *auch* einen (vielleicht grösser als vermuteten) Teil an Taubheit in der *Fülle*, ja der *Totalität*, die das strukturelle Hören hervorruft?“ (2015: 136, Kursivsetzung im Original). Ansätze dazu sind unter anderem in einem die *Synaesthesis* betreffenden Hören zu finden: eine durchaus übliche Hörhaltung, welche diverseste Bezüge zu anderen Kunstformen, zur Umwelt und Gesellschaft etc. vornimmt und sich so mehrere Sensorien respektive sensorische Erfahrungen parallel zur Hilfe nimmt: taktile, kinetische, visuelle wie auch sonische Aspekte beispielsweise. Unter dem durch Philip Tagg (2012) geprägten Begriff *Synaesthesis* ist also die simultane Perzeption in mehr als einem sensorischen Modus zu verstehen – im Gegensatz zur *Synästhesie* (bei Tagg „Synaesthesia“) als spezieller Wahrnehmungsform, bei welcher sich eine Koppelung verschiedener Sensorien manifestiert. Philip Tagg fasst zusammen: „[…] *synaesthesis* is no more than a transliteration of […] *aisthēsis* meaning ‚perception’ and *syn* = ‚with’, ‚accompanying’ […]. *Synaesthesis* is therefore not a pathological condition but a normal and essential part of human cognition” (2012: 65). Mit Synaesthesis meint Tagg also die Perzeption, wie sie üblich ist – so gelten für ihn beispielsweise „the combined tactile, kinetic, visual and sonic aspects of babble, bubble, bumble, rumble […]“ als synaesthetisch, weil diese Aspekte als Instanzen einer solchen *Synaesthesis* zu verstehen seien (ebd.).[77] Parallelen zu Smalleys spektromorphologischen Begriffen sind erkennbar, auch wenn seine weitaus objektiver und sachlicher scheinen und für Smalley als intrinsische Eigenschaften von Klang verstanden werden sollen.[78]

---

[77] Tagg gesteht ein, dass dabei Konfusionen entstehen können, da sich *Synaesthesis* und *Synaesthesia* das Adjektiv *synaesthetisch* teilen müssen (2012: 65).

[78] Smalleys Spektromorphologie ist ein Netzwerk an Begriffen, welche als „Werkzeuge für die Beschreibung und Analyse der Hörerfahrung“ entwickelt wurde (Smalley 2004: 158). Das Netzwerk biete „spektrale und morphologische Modelle und Prozesse“ und bilde „einen Rahmen für das Verständnis struktureller Beziehungen und Verhalten“ (ebd.). Der spektromorphologische Zugang erfordert kein herkömmliches musiktheoretisches Begriffsverständnis, viel eher sind Begriffe in Verwendung, welche allgemein verständlich sind – häufig stammen solche Begriffe aus „visuellen, linguistischen, biologischen, geologischen“ Disziplinen (ebd.), womit die Ähnlichkeit zu Taggs *Synaesthesis* deutlich wird.
Smalley Spektromorphologie zielt aber auf die ‚intrinsischen‘ Eigenschaften von Klängen ab, also jenen Eigenschaften, welche mittels einer *écoute réduite* wahrnehmbar werden. Als ‚extrinsisch‘ hingegen gelten Eigenschaften, welche Bezüge zur Außenwelt schaffen, wie es bei Ferrari häufig der Fall ist. Spektromorphologie arbeite mit solcher Musik nicht adäquat, so Smalley. Dennoch werden immer wieder spektromorphologische, aber eigentlich rein intuitive Zugänge der zuhörenden Person deutlich, wie es die hier vorliegende Untersuchung zeigt. Um die Beziehung zwischen intrinsischen und extrinsischen Eigenschaften zu verdeutlichen, umschreibt Smalley eine ‚Skala‘, welche zwischen den beiden Begriffen gebildet werden kann:
„There is quite a difference in identification level between a statement which says of a texture, ‘It is stones falling’, a second which says, ‘It sounds like stones falling’, and a third which says, ‘It sounds as if it’s behaving like falling

Wie höre ich zu? Wem höre ich zu? Was möchte ich hören? Was möchte ich nicht hören? Damit stehen Fragen im Raum, welche auf gänzlich grundsätzliche Weise unsere Hörgewohnheiten und deren Veränderungen betrachten: Ferrari richtet diese Fragen des Zuhörens an jeden einzelnen individuellen Zuhörer, wenn er beispielsweise in *Hétérozygote* (1963–1964) jedem Zuhörer implizit anbietet, seine eigene Geschichte im Stück zu hören, durch die Konfrontation von eindeutig anekdotischen Elementen und dazu klanglich stark kontrastierenden, abstrakten Klangmaterialien. Oder wenn ich als Hörer derselben Tonaufnahme eines Klanges immer wieder begegne, in anderen Kompositionen respektive Kontexten und diese Klanglichkeit deshalb von einer anderen Seite her betrachte respektive höre und dadurch das Hörerlebnis wiederbelebt wird. Dieses ‚Hör(AN)gebot' schreibt nicht vor, auf welche Art zugehört werden soll: hier gilt kein Hörregime; hier sind selbst lückenhafte, zerstreute und unentschlossene Hörweisen (vgl. dazu Szendy 2015: 122) legitim, wie auch ein strukturelles Hören nicht verboten ist.

Im Vordergrund des musikalischen Erlebens steht also nicht das Werk, sondern das Zuhören an sich – unabhängig davon, ob das Gehörte als Musik wahrgenommen wird oder nicht. Einige Arbeiten Ferraris zielen diesbezüglich sogar darauf ab, den Hörer die Grenzen von Musik für sich auszuloten respektive neu definieren zu lassen; und seine *pièces radiophoniques* lassen den Zuhörer vergessen, ob er nun Musik höre oder ein Hörspiel, oder aber eine Radioreportage (vgl. dazu auch Ferrari in: Ehrler 2005: 58). Auffallend ist beispielsweise im Hörspiel *Portrait-Spiel* (1971) die Verschachtelung von Musikhören und einer Dokumentation davon: im Studio anwesende Zuhörerinnen und Zuhörer erleben und kommentieren erklungene Musik, als seien sie gleichsam Hörer des Hörspiels, in dem sie sich selbst befinden – und häufig findet gar eine Musikalisierung solcher Gespräche statt. Ich als Hörer beteilige mich so selbst partiell am Hörspiel und werde Teil des Klanges, auch wenn ich klanglich nichts dazu beitrage.

Für eine solche Neuausrichtung des Zuhörens ist es elementar, die in 1.1.3 diskutierte Dichotomie von Poiesis/Praxis[79] und Aisthesis in Frage zu stellen: das Komponieren und Musizieren als aktiven Prozess, das Hören hingegen als passiven Prozess zu verstehen, ist spätestens seit John Cage prekär geworden – Makis Solomos hält denn auch betreffend einer

---

stones'. All three statements are extrinsic connections but in increasing stages of uncertainty and remoteness from reality. If a listener, elaborating on either statements two or three, comments on qualities and features of the texture as heard within the musical context, then attention turns away from the primarily extrinsic towards special intrinsic features and therefore moves more deeply into the particular musical experience. It is thus that this listener starts to engage in spectromorphology" (Smalley 1997: 110).

[79] Zum Grund weshalb hier das Begriffspaar Poiesis/Praxis Verwendung findet siehe 1.1.3, Fußnote 18.

Fokussierung des Zuhörens, einem „Recentrement sur l'écoute" fest: „l'écoute est une occupation éminemment active et pratique" (2013: 176). Damit wird nicht nur das Hören als veritable Tätigkeit definiert, sondern auch die Porosität zwischen Poiesis/Praxis und Aisthesis als Folge davon in Betracht gezogen: Das Hören ist als eine dem Komponisten und dem Rezipienten *gemeinsame* Aktivität zu verstehen (siehe auch 1.1.3). Dass diese Aktivität bei elektroakustischer Musik eine durchaus spezifische Form annehmen kann, wird in den Auswertungen zu *Archives Sauvées des Eaux* wie auch derjenigen zu *Les Arythmiques* deutlich (Kapitel 6 und 7).

Ein *recentrement sur l'écoute* ist auch ein primäres Ziel der Soundscape-Forschung, welche sich mit Phänomenen unserer akustischen Umwelt, ihrer Historizität und sogar akustischer Ökologie auseinandersetzt und auch im Kontext von Ferraris elektroakustischer Musik zu erwähnen ist. Im Artikel *Soundscape* vom *Grove Music Online* (Hill 2013) wird konstatiert, dass zwar generell der Komponist und Autor Raymond Murray Schafer (*1933) mit dem Begriff der Soundscape assoziiert werde, Definitionen davon aber unterschiedlich ausfallen. Schafer versteht den Begriff erweitert, denn er zählt nicht nur die reale akustische Umgebung, sondern auch abstrakte komponierte Strukturen in Musik dazu – vor allem, wenn diese als eine Umgebung rezipiert werden können (Schafer 2010: 439). Ob in Soundscapes wissenschaftlich oder eher künstlerisch vorgegangen wird, ist oft nicht eindeutig.[80] Seit R. Murray Schafers *World Soundscape Project* der frühen 1970er Jahre ist in Kanada eine ausgeprägt aktive Szene der Soundscape-Forschung daran, *Soundwalks* zu unternehmen – sei es in Form öffentlicher Hörspaziergänge, um dem Publikum ein aktives Hören unserer Umwelt zu vermitteln, oder aber als künstlerische Arbeit. Zu nennen wäre neben R. Murray Schafer als Initiator der Bewegung

[80] Eine Differenzierung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung ist nicht immer möglich, denn künstlerische *Soundscape compositions* und Soundscape-Forschung werden auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Nachdem beispielsweise R. Murray Schafer sich zunächst die Soundscape-Forschung für seine Instrumental-Kompositionen strukturell zu Nutze machte, begann er ab 1979, aufgezeichnete reale Soundscapes – also *fieldrecordings* (siehe 1.1.2) – in seinen Kompositionen zu integrieren und zu thematisieren. So findet die Aufführung von *Music for Wilderness Lake* (1979) beispielsweise an einem Seeufer statt: Zwölf Posaunen spielende MusikerInnen sind rund um den See verteilt, ihre Klänge mischen sich mit der Soundscape der Umgebung. Daneben verfolgt Schafer aber die Soundscape-Forschung als wissenschaftliche Disziplin der Sound Studies (deren Begriff damals noch unbekannt war) weiter (1996). Hildegard Westerkamp hingegen kommentiert in *Kits Beach Soundwalk* (1989) montierte *fieldrecording*s, als Begleiterin der Zuhörerschaft – dabei tritt eine künstlerische Gestaltung teilweise in den Hintergrund, und wissenschaftliche Aspekte werden zur Poesie. Ihre Arbeiten seien unterschiedlichen Ansätzen zuzuordnen: „[Westerkamp] divides her output into compositions, sound documents (the audio equivalent of a film documentary, but without narration), and composed environments; the last as a genre lies somewhere between the other two categories" (MacKenzie 2001). Weitere Informationen bezüglich der Unterscheidung von *Soundscape composition* und Soundscape sind beispielsweise im Aufsatz Soundscape der Medienwissenschaftlerin Sabine Breitsameter zu finden (2018).

insbesondere die Musikerin und Klangkünstlerin Hildegard Westerkamp (*1946), welche in den 1970er Jahren unter anderem ihre Klangspaziergänge durch Vancouver als Radiosendungen präsentierte (McCartney 2016: 39).

Die ebenfalls in der Soundscape-Forschung tätige Autorin und Klangkünstlerin Andra McCartney schlägt in *‚How am I to listen to you?': Soundwalking, Intimacy and Improvised Listening* (McCartney 2016)[81] vor, die Variante eines *Improvisational Listenings* in Betracht zu ziehen, ein Hören, welches stets dafür bereit ist neue Strategien und unerwartete neue Hör-Wege zu finden, neue Bezüge zu machen, Unerwartetem zu folgen und wendet dies in ihren *Soundwalking-Interactions* an. Sie bezieht sich dabei auf Praxis musikalischer Improvisation:

> The future is not composed or prescribed; it must remain unsealed, as in improvisational music that is open to the musical possibilities of the moment. This way of listening seems ideal to me for sensitivity to the unpredictable shifts and changes of the sound environment, and it has shaped my project 'Soundwalking Interactions'. (ebd.: 38)

McCartney betrachtet *Improvisational Listening* damit nicht nur als aktiven Prozess, sondern als einen Kreativakt – worin eine Kongruenz mit Ferraris Arbeitsweise auszumachen ist. Auch will McCartney betont haben, wie ein improvisiertes Hören – ähnlich Szendys zerstreutem Hören – gefährdet sein kann durch etablierte Hörregimes:

> […] as William Echard pointed out in a soundwalk discussion, the potential for improvisation in listening can be dampened sooner or later by authoritative discourses that claim a correct way to listen […]. Listening is directed in different […] ways of listening (ecological listening; reduced listening; musical listening) and implicit or explicit discouragement of discussion in other directions. (ebd.: 42)

Solche Methoden und Ideologien des Hörens fungierten allerdings als Präskriptive, welche das Potenzial eines improvisierten Hörens einschränkten und so zur Bremse eines kreativen Hörens würden. McCartney gesteht aber dennoch ein, dass ein ‚Something to hold on'-Aspekt, wie es Leigh Landy (2006a) nennen würde, als Ohrenöffner dienen könnte, denn „suggestions about how to listen politically, socially, environmentally, musically, and intimately can function as supports for opening listening into new directions" (McCartney 2016: 42). Nicht zu vergessen

[81] In ihrem Artikel *How am I to listen to you?* bezieht sich McCartney auf die Publikation *I Love to You* der französischen Psychoanalytikerin und Kulturtheoretikerin Luce Irigaray. Die spezifische (und im Original französische) Satzstruktur erklärt McCartney so: „I (subject) love (verb) you (object) is the traditional form that is often heard, a verbal construction in which the loved one is ineluctably an object, another who is desired as an object, something that can be fixed in place. I love to you (J'aime à toi) displaces this construction, reminds the speaker that love can only be in the direction of someone else […]" (2016: 40).

ist dabei aber, dass bei einem Soundwalk die Dichotomie zwischen Poiesis und Aisthesis zwangsläufig absent ist, denn der Soundwalk basiert auf den Klangereignissen, welche per se vorhanden sind, respektive sich im Moment des Soundwalks manifestieren. Dennoch wird hier eine auffällige Nähe zu Ferraris *Presque rien*-Stücken der 1970er Jahre sichtbar: diese sind Soundwalks ähnlich, jedoch auf Tonträger fixiert und durch minimale Eingriffe des Komponisten verändert. Ferraris *Presque rien*-Stücke wollen jedoch nicht als Soundscape-Kompositionen verstanden werden und sind aus künstlerischer Sicht auch gänzlich anders geartet: Sie hinterfragen die Rolle des Komponisten, schließen ihn aber nicht aus. Schnittmengen zur *Soundscape composition* sind aber dennoch vorhanden, wie es auch die Musikwissenschaftlerin Sabine Breitsameter bezüglich *Presque rien N° 1* ausführt (2018: 92).

Als *recentrement sur l'écoute* ist Andra McCartneys Variante des *Improvisational Listenings* aber auch der geeignete Ansatz bezüglich des Hörens elektroakustischer Musik. Und es ist davon auszugehen, dass damit ein *Sich-beim-Hören-Zuhören* einhergeht, ein Werk möglicherweise im Hörprozess resorbiert wird und sich auch ein zerstreutes Hören manifestieren darf. Szendy fragt, ob ein strukturelles Hören durch seine Totalität und Fülle nicht eine Taubheit für andere Aspekte hervorrufe – unter diesen dürfte auch ein andersartig aktiver, stark kreativ geprägter Hörprozess zu finden sein wie beispielsweise McCartneys Variante des *Improvisational Listenings*. Ferrari äußerte sich im Interview gegenüber Hansjörg Pauli:

> Man sollte sich abgewöhnen, in der Öffentlichkeit kompositionstechnische Fragen zu erörtern. […] Kompositorische Technik ist viel zu eng an die Individualität des jeweiligen Autors gebunden, als dass sie sich in irgendeiner Form verallgemeinern ließe, also nützt ihre Darstellung keinem. Dem Publikum beschert sie höchstens zusätzliche Komplexe: Es kann das, was ihm erzählt wird, selten mit dem, was es hört, in Einklang bringen und meint dann, es habe halt die Musik nicht verstanden. Vielleicht hat es sie sehr wohl verstanden. Oder es hätte sie verstehen können, wenn es nicht krampfhaft bemüht gewesen wäre dahinter zu kommen, wie sie gemacht ist. (Ferrari in: Pauli 2000: 190)

Damit zielt Ferrari genau auf diejenigen Hörprozesse ab, welche durch Hörregimes verborgen blieben. Analysen, welche auf Werkrealisierung und kompositorische Techniken fokussierten, wären für Ferrari also als höchst fraglich einzuschätzen, da sie möglicherweise an der Musik vorbeizielen.

Für Ferrari ist ein *recentrement sur l'écoute* also erste Priorität; Praxis und Poiesis besitzen zwar ihre Wichtigkeit, Werkrealisierung und kompositorische Praxis sind deshalb allenfalls als

„suggestions about how to listen“ (McCartney 2016) brauchbar. Doch bei der Beschäftigung mit Ferraris elektroakustischer Musik ist man meist mit partiturlosen Werken konfrontiert – der Hörer wie auch der hörend Analysierende müssen sich also primär auf die klangliche Fixierung beziehen: die Musik auf Tonträgern. Das Vorhandensein eines Tonträgers bringt für Werk, Komponist und Hörer weitreichende Konsequenzen; dies soll im Folgenden erörtert werden.

5.2 Tonträger und wiederholtes Hören

Mit der Erfindung der Klangspeicherung und der diversen Formate des Tonträgers hat eine Systemverschiebung stattgefunden: nicht nur hat sich das Musikhören als Tätigkeit grundlegend verändert, sondern auch die Musikanalyse und ihre Möglichkeiten und Bedürfnisse. Nachdem das Musikhören lange ein gesellschaftliches Ereignis war – Musik wurde zumindest im Rahmen unserer westlichen Kunstmusik und spätestens seit der Verbürgerlichung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich als Konzertdarbietung erlebt – hat sich mit der Klangspeicherung der Normalfall des privaten Hörens etabliert. Musik wird üblicherweise über Lautsprecher in den eigenen vier Wänden gehört, als Online-Video eines Konzertmitschnittes konsumiert oder aber über Kopfhörer; die Relevanz dieses Phänomens hat sich zudem seit der Jahrtausendwende verstärkt. „By the turn of the twenty-first century, cosmopolitans’ most common experience with musical sound were through audio and video recordings“, so der Musikanthropologe Thomas Turino in seiner Publikation *Music as Social Life. The Politics of Participation* (2008: 67) – Gründe dafür sind insbesondere in der digitalen Technik und Vernetzung zu finden. Turino schätzt diese Systemverschiebung denn auch als äußerst relevant ein für das Musikhören als soziale Handlung. Dass dies auch bezüglich wissenschaftsmethodischer Grundlagen zu berücksichtigen ist, formuliert Rolf Großmann als klare Forderung an eine aktuelle und erweiterte Musikwissenschaft (Großmann 2013: 74, siehe auch 1.2).

Im Folgenden soll auf entscheidende Aspekte dieser Systemverschiebung eingegangen werden, um diese in die vertiefte Reflexion höranalytischer Ansätze einzubeziehen (was insbesondere betreffend elektroakustischer Musik an Relevanz gewinnt): neben einer allfälligen Obsoleszenz der Partitur, welche besonders in 5.3 besprochen wird, sind dies die Einmaligkeit der Performance und die Wiederholbarkeit des Hörens ab Tonträger, Über-

kontrolle durch den Komponisten, der ungewollte Kontrollverlust beim Komponisten sowie weiterführende Konsequenzen dieser Faktoren.

Hinsichtlich des Analysierens sind diese Themen genauso von Belang wie für das bloße Zuhören und sollen deshalb reflektiert werden. Vor der Erfindung der Klangspeicherung war das Analysieren von Musikstücken primär anhand einer Partitur möglich. Die Variante, eine Analyse aus reiner Hörerperspektive – also ohne Partitur – und demnach höranalytische Ansätze zu erproben, war denn auch nur sehr limitiert möglich: Die eine Möglichkeit wäre gewesen, eine Höranalyse anlässlich eines Konzertes vorzunehmen (was sich der heutige Analytiker wohl gar nicht mehr vorstellen kann) und dabei zu versuchen, ein Maximum an Informationen während des einmaligen, unterbrechungsfreien Hörens zu sammeln und diese anschließend möglichst detailgetreu auszuwerten und schriftlich festzuhalten. Das Ergebnis hätte beispielsweise Diskussionsgrundlage sein können für einen Austausch mit anderen Individuen der Zuhörerschaft.[82] Das Hören zweier verschiedener Interpretationen als Basis einer vergleichenden Höranalyse wäre eine weitere Variante gewesen, aus rein organisatorischen Gründen allerdings nur mit großem zeitlichem Abstand zu realisieren. Die vergleichende Analyse wäre damit nur bedingt möglich gewesen, denn der Detailreichtum eines solchen Vergleichs ist als besonders große Herausforderung für unser auditives Gedächtnis einzustufen.[83] Oder man stelle sich die Absurdität vor, ein Orchester zu mieten, um Ausschnitte einer Symphonie mehrere Male spielen zu lassen bzw. anhören zu können, um spezifischen und detailreichen akustischen Phänomenen der Musik hörenderweise auf die Spur zu kommen.[84] Eher verfügbar wäre die Möglichkeit gewesen, mittels eines Klavierauszugs der Orchesterpartitur sich eine Komposition vorspielen zu lassen – nur beschränkte sich dadurch die Höranalyse auf eine Analysevariante, welche insbesondere auf Tonhöhen, Rhythmus, Harmonie und Struktur fokussiert. Mit diesen Erläuterungen wird offensichtlich, dass sich eine

[82] Die steigenden Rezeptionsanforderungen führten im 19. Jahrhundert dazu, dass Kompositionen wiederholt aufgeführt wurden (vgl. Neitzert 1992: 40) – was jedoch ein weiteres Indiz für die Herausforderungen einer ad-hoc-Höranalyse darstellt.

[83] Wobei hier die Frage zu stellen wäre, inwieweit das individuelle auditive Gedächtnis wegen der Erfindung der Klangspeicherung zunehmend verkümmert: Im Wissen darüber, dass die Chance des wiederholten Hörens besteht, dürften sich unsere Strategien des Memorierens bereits anders gestalten.

[84] Vergleichbar mit dieser Vorstellung ist der Interpretationsvergleich, wie er beispielsweise in der Sendung Diskothek des Schweizer Radios SRF 2 Kultur wöchentlich unternommen wird (allerdings wird dieser Interpretationsvergleich mit Tonträgern und der Partitur als Referenzsystem durchgeführt): „Zwei versierte Gäste mit guten Ohren vergleichen im Blindtest verschiedene Aufnahmen eines Werks und exponieren sich mit ihren Urteilen“ lautet die Spielregel, welche mit Werken der klassischen Musik aus allen Epochen durchgeführt wird (SRF o. J.). Diese Variante des Interpretationsvergleichs tendiert also genauso dazu, zur potenziellen Prüfstelle der Werktreue zu werden, die Zuhörerschaft am Radio dabei aber außen vor zu lassen.

Kompositionsanalyse im Zeitalter vor der Erfindung der Klangspeicherung hauptsächlich auf dasjenige fokussieren musste, was auch verfügbar war: die Partitur.

Mit der Verbürgerlichung des Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich nicht nur die Konzertdarbietung als Normalfall des Musikhörens, sondern auch deren Basis – die werktreue Interpretation und damit die Partitur als Referenzsystem. Der Soziologe und Philosoph Lutz Neitzert stellt in seinem Aufsatz *Der Komponist, sein Werk und die subversive Kraft des Extempore* (1992), welcher das „problematische Verhältnis der bürgerlichen Musikkultur zu improvisierter Musik" diskutiert, fest:

> Der Komponist und sein ‚WERK' stehen […] [seit dem späten 18. Jh.] im Mittelpunkt der Rezeption, Diskussion und Interpretation von Konzertmusik. Damit vollzog sich erstmals in der Musikgeschichte ein folgenschwerer Machtwechsel. In den Epochen zuvor stand unbestritten der Interpret und Virtuose an der Spitze der Hierarchie. Demgegenüber sah man im Komponisten kaum mehr als einen Zulieferer von Spielmaterial. Spätestens mit Beethoven kehrte sich dieses Verhältnis um, und es setzte sich ein vordem ungekannter Hoheitsanspruch der Partitur durch. (ebd.: 37)

Auch wenn sich diese hierarchischen Verhältnisse inzwischen wiederum verändert haben und weiter transformieren werden, scheinen diese indessen vorherrschend zu bleiben, sobald es um die Analyse von Musik geht.

Allerdings führte die detailreiche Partitur nicht nur zum veränderten Machtverhältnis, sondern auch zu einer veränderten Hörhaltung, und Interpretierende müssen zunehmend dem Diktat der Partitur folgen – „eine Spielkonzession erteilte man grundsätzlich nur noch für den 'Dienst am Werk', so Neitzert (ebd.: 37). Die vermeintliche Urtext-Ausgabe trägt ebenfalls zum hegemonialen Status der Partitur bei, indem darin nachträglich eingefügte Aufführungshinweise eliminiert sind und bloß die Intentionen des Komponisten berücksichtigt werden. Die Partitur mit ihrem Hoheitsanspruch widerspiegelt sich auch in der für die Zuhörerschaft gedachten Taschenpartitur, welche quasi die Essenz des Werkes widerspiegelt, nämlich der „im Notentext repräsentierten und kommunizierbaren Struktur" (Großmann 2005: 313). Neitzert fügt denn auch provokant hinzu: „[…] man fand es keineswegs mehr völlig abwegig, wenn einige durchaus maßgebliche Musikfreunde des späten 19. Jahrhunderts sogar so weit gingen, das Partiturlesen als den eigentlichen authentischen Musikgenuss zu propagieren, den im Grunde keine Aufführung in der Wirklichkeit je hinreichend realisieren könne" (1992: 40).

Der Hoheitsanspruch der Partitur, wie er sich auf diese Weise etablieren konnte, wurde mit dem Komponieren für Tonband ins Extreme weitergetrieben, allerdings in anderer Form: In der Elektronischen Musik wie beispielsweise Karlheinz Stockhausens *Studie II* (1954) werden die Parameter in einer Genauigkeit definiert, wie sie mit traditioneller Notation kaum mehr möglich wäre. Mit der Determination sämtlicher Parameter und der Klangfixierung derselben entfällt der Interpret als Dienstleister, und die Klangspeicherung kann so zum Höhepunkt des Partiturschreibens erklärt werden. Allerdings existieren auch die Gegenentwürfe dazu, welche das Potenzial der Klangspeicherung als partiturlose Musik ausloten und auf eine andere Neuausrichtung des Hörens angelegt sind – bestes Beispiel dafür ist die elektroakustische Musik von Ferrari, welche eher akustische Abbilder der realen Welt ins Zentrum stellt, als das Tonband als hochdeterminierte klangliche Notation zu nutzen.

Mit der Erfindung der Klangspeicherung hat also eine Systemverschiebung stattgefunden, welche auch die Analyse von Musik grundlegend verändert hat. Einerseits ist das Objekt Musik in einer von der Partitur unabhängigen, lediglich klanglichen Form verfügbar, nämlich als auf einem Medium aufgezeichnete Interpretation einer Komposition, oder aber – im Falle von im Studio realisierter elektroakustischer Musik – das Objekt Musik kann sich damit in seiner Form erst manifestieren.[85] Rolf Großmann betrachtet die Klangspeicherung bei elektroakustischer Musik als eine „klingende Notation"; dabei werde nicht mehr Codiertes notiert, wie es bei der Partitur der Fall ist, sondern der Klang selbst (2005: 308). Allerdings ist diese klingende Notation nicht als solche unmittelbar lesbar, eine Klangvorstellung des Codierten wird dadurch verunmöglicht. Erst die Maschine kann das klingend Notierte hörbar machen, so beispielsweise die *Vinyl Scores* von DJ Olive (siehe 3.3). Auch wenn so eine klingende Notation vorhanden ist, wird in der vorliegenden Arbeit bei solchen Fällen von partiturloser Musik gesprochen.

Andererseits hat sich mit dem Aufkommen massentauglicher Tonträger[86] auch die Verfügbarkeit an sich verändert: Nun kann der Rezipient selbst entscheiden, wann und wo er sich eine

[85] Da ein Musikhören über Lautsprecher per se akusmatisch sei, will der französische Komponist François Bayle zwei unterschiedliche Modi von Akusmatik unterschieden haben – er ist auch derjenige, welcher den Begriff ‚Akusmatik' etablierte: „Die Schallplatte und das Radio verkünden uns ohne Unterlass den banalen Modus der Akusmatik. Bei diesem Hören weiß man, dass es sich aufgrund der konstanten Sättigung durch Indizes nur um eine reine Bequemlichkeit der Vermittlung handelt. Gewiss, der Sprecher, das Orchester sind zwar abwesend, aber sie existieren oder haben erwiesenermaßen während der Aufnahme existiert […]" (2007: 151 f.) Dieser banalisierten Situation entziehe und widersetze sich der spezifische Fall „einer Repräsentation der akusmatischen Welt *sui generis*" (ebd.).

[86] Der Begriff des Tonträgers ist nicht nur etymologisch problematisch (siehe 1.1, Fußnote 5). Auch als Medium der Klangspeicherung wirkt er bereits etwas überholt respektive in Auflösung begriffen, denn die Materialität des Speichermediums wird zunehmend diffuser: Eine digitale Speicherung ist nicht an eine bestimmte Materialität

Musik zu Gemüte führt, ob er alleine, und damit im exklusivsten privaten Rahmen hört oder aber das Musikhören zur gesellschaftlichen Tätigkeit erklärt. Grubbs zählt weitere maßgebliche Entscheidungsfreiheiten des Hörers auf:

> The recording allows […] to start and to interrupt it at any time he wishes, and [to listen] at nearly any volume that he desires. He can listen to the spare, restrained sonorities of Morton Feldman at the proper volume for Metallica, and he can listen to Metallica at Feldman volume. (2014: xviii)

Der Einflussbereich des individuellen Hörers wird damit wohl weit grösser als erwartet; hier lässt sich gar ein allfälliger Kontrollverlust des Komponisten erahnen, welcher meist unberücksichtigt bleibt, denn die genannten Aspekte ähneln gleichsam einem Befreiungsschlag des Rezipienten, und Hörregimes wie auch die Überkontrolle des Komponisten werden damit schon fast – ungewollt – subversiv umgangen.[87]

Neben dem Entscheid über Lautstärke ist der individuelle Hörort von weiteren relevanten Faktoren beeinflusst. David Smalley formuliert die Problematik der Untergrabung räumlicher Wahrnehmung: „In persönlichen Hörräumen sind Lautsprecher und Hörer oft zufällig positioniert, ohne einen Gedanken an die Voraussetzungen stereophonischer Vorstellungen zu beinhalten […]“ (2004: 196). Elektroakustische Musik, in welcher ein stereophonischer Raum

---

gebunden, sondern lediglich an Technologie. Ob die gespeicherten Daten ab CD, ab Harddisk oder via Online-Streaming gelesen und in Klang umgewandelt werden, hat zwar möglicherweise Auswirkungen auf die Klangqualität, denn mit dem Verschwinden des herkömmlichen High-Fidelity-Tonträgers entschwindet dem Hörer ein Wissen über die Klangqualität der Speicherung mehr und mehr. Das materielle Objekt des Tonträgers ist obsolet geworden, da dieses nunmehr auch in lediglich virtueller Form existieren kann. Auch der Hörort an sich setzt sich zunehmend in Bewegung – gehört werden kann im Auto, in der Eisenbahn, beim Jogging, und in der eigenen Wohnung wird die Beschallung mittels digitaler Kontrolle in die gewünschten Räume verteilt respektive gewechselt.
Im vorliegenden Fall wird der Tonträger allerdings als physisch vorhandenes Objekt verstanden: Eine CD beispielsweise, oder eine Schallplatte, mitsamt ihrer Hülle, mit welcher sich ein Tonträger nicht nur als bloßes Medium der Klangspeicherung offenbart, sondern im besten Fall auch als ein durch textliche Informationen und ein Cover erweitertes künstlerisches Produkt.

[87] Einem Kontrollverlust wird in seltenen Fällen entgegengehalten, so beispielsweise beim Tonträger von Iannis Xenakis' elektronischen Kompositionen *Hibiki Hana Ma* (1969–1970) und *Polytope de Cluny* (1972–1974); auf der CD (Xenakis 2008) ist der Hinweis abgedruckt, dass so laut wie möglich gehört werden soll, denn „Xenakis, when listening to music, especially his own, always wanted to 'crank it up' – to the point where your eardrums would literally rattle, always pushing beyond known limits […]“ (Kanach 2008) – allerdings handelt es sich dabei um später adaptierte (und nicht von Xenakis stammende) Stereoversionen der ursprünglich mehrkanalig konzipierten Kompositionen, und somit ist wiederum ein Kontrollverlust zu erkennen. In interessanter Form hält beispielsweise der japanische Elektronikmusiker, Gitarrist und Komponist Otomo Yoshihide einem möglichen Kontrollverlust entgegen: für die Komposition *Cathode #1* (1999) wird der Zuhörer im CD-Booklet-Text darum gebeten, die Lautstärke wie folgt zu wählen: „Please listen at a lower volume without concentrating on the sounds coming from the speakers, perhaps even from another room. It's okay to listen carefully but it is better to listen as if the sounds are part of the environment. This music exists outside of the frame created by the sound itself and it is the listener, not the composer who will discover the music here“ (Otomo 1999). Hier wird der Kontrollverlust in eine kreative Partizipation des Rezipienten transformiert. Auch ist eine erstaunliche Affinität zur Attitüde Ferraris zu erkennen: dass die Musik nicht nur vom Komponisten kreiert wird, sondern sich erst mittels aktiven Beitrags des Zuhörers in ihrer Gesamtheit erscheinen kann.

abgebildet werden soll, ist dieser Problematik speziell ausgesetzt: So wird beispielsweise ein sorgfältig gestaltetes Abbild eines von links nach rechts vorbeifahrenden Autos durch beliebige Positionierung der Lautsprecher vollständig verzerrt wahrgenommen, als veränderte 'Klangphotographie'.

An ein Werk gebundene Faktoren, welche im Konzert größtenteils ihre Berücksichtigung finden wie adäquate Lautstärke, Lautsprecherpositionierung und ein unterbrechungsfreies Erklingen, sind bei einem privaten Hören also variabel oder sogar diffus geworden; und mögliche Determiniertheit eines Werkes wird durch solche Kontrollverluste in Frage gestellt. Der Musiker John Oswald ziehe bereits das Drücken der Pausentaste eines Abspielgerätes als Verletzung des Urheberrechts in Erwägung (Großmann 2005: 330): Das Lineare der vergehenden Zeit in Musik ist gebrochen, Zeitpunkte wie Anfang und Ende einer Komposition werden zusehend relativiert.

Solche Überlegungen erscheinen umso frappanter, wenn man sie der Spekulation des Gitarristen und Improvisatoren Derek Bailey gegenüberstellt: „If you could only play a record *once*, imagine the intensity you'd have to bring into the listening" (Watson 2013 [2004]: 424, zitiert nach Grubbs 2014: xi). Die Intensität eines Hörvorgangs, wie ihn Bailey visionär in Betracht zieht, ist nicht mit einem Hörregime zu verwechseln – denn Intensität des Hörens ist letztlich in jeder Hörhaltung möglich. Was sich aber in einem derartigen einmaligen Hören manifestieren kann, wird möglicherweise schon mit der gedanklich vorhandenen Option zunichtegemacht, dass eine Repetition des Hörvorgangs möglich ist. Damit wird auch die Problematik einer immerwährenden Verfügbarkeit von Musik und individueller Einflussnahme des Abspielvorgangs sichtbar.

Derek Baileys hypothetischer Frage liegt eine Überzeugung zugrunde, welche in den 1960er Jahren bei Musikern und Musikerinnen der experimentellen Musik verbreitet gewesen sei: dass ein Tonträger eine völlig unvollständige Repräsentation ihres künstlerischen Outputs und deshalb abzulehnen sei (Grubbs 2014: ix). Denn die nicht auf Tonträger fixierte Performance ist von Einmaligkeit geprägt, „the first listening, disorienting or not, is the experience that will always be the richest, and the most true to the spirit of the work" (ebd.: xi). Dieser Attitüde stehe – so Grubbs – eine Einstellung gegenüber, bei welcher gerade die Option des Tonträgers als die absolute Bereicherung des Lebens gelte: „the attitude […] of so many curious, sympathetic, hungry listeners for whom seeking out new musical experiences or broadening their cultural knowledge through recorded sound has been one of the most powerful

through lines in their lives“ (ebd.). Unter diesen hungrigen Hörern wäre wohl auch der fiktiv ideale empirische Ferrari-Hörer zu suchen – derjenige Musikliebhaber, welcher seine Erfahrungen auch durch wiederholtes Hören von Musik sammelt und – zumindest hypothetisch – ein konzentriertes *Improvisational Listening* pflegt.

Ferraris elektroakustische Musik scheint daraufhin konzipiert, als Tonträger erhältlich zu sein (was meist auch der Fall ist), und sie stiftet gerade deshalb zu wiederholtem Hören an. Auch Teruggi umschreibt zuvor erwähnte Aspekte, insbesondere das wiederholte Hören und das *Sich-beim-Hören-Zuhören* – und bezieht sich dabei auf die *Presque rien*-Stücke von Ferrari:

> Das Ohr wird ständig gefordert, neue Ereignisse zu entdecken, oder auch durch die Genauigkeit dieses oder jenes Klangs. Es sind Werke zum Träumen, um im Klang und in unseren Gedanken spazieren zu gehen, eine Art von Vergnügen, bei der das wiederholte Hören immer neue Eindrücke mit sich bringt. Es stimmt, dass in dieser Musik fast nichts geschieht, aber es ist das So-gut-wie-nichts der Beobachtung und des Studiums unseres Hörens. (Teruggi 2005: 61)

Es wird also auch die Option einer in ihrer Wiederholung veränderlichen Wahrnehmung miteinbezogen, der Musik damit mögliche Mehrdeutigkeit zugestanden und insbesondere das *Sich-beim-Hören-Zuhören* als Teil vom *recentrement sur l'écoute* mitberücksichtigt. Ferraris Musik ist somit Gegenentwurf der intensivsten erlebten Einmaligkeit, wie sich Derek Bailey sie wünschte (allerdings schließt Ferraris Haltung die Intensität eines einmaligen Hörens nicht aus). Geht es nämlich um die hier zu stellende Frage, ob denn ein wiederholtes Hören vom Zuhörer respektive vom Rezipienten des vorliegenden Textes erwartet werden soll oder nicht, ist in Ferraris Musik ein dementsprechender künstlerischer Diskurs zu finden. Einige seiner Ansätze, bei welchen die Wiederholung eines Hörprozesses verhandelt wird, sollen hier deshalb erläutert werden. In Ferraris Diskurs wird nicht nur das wiederholte Hören auf Makroebene verhandelt, also in Bezug auf vollständige Musikstücke, sondern auch andere Verfahrensweisen, welche wiederholtes Hören auf Mikroebene thematisieren:

- Ferraris Tautologie (siehe 4.3) ist Inbegriff eines ‚Wiederhörens’ von Klangobjekten. Es ist ein jeweils in anderer Form stattfindendes wiederholtes Hören, das aus anderer Perspektive und damit unter anderen Vorzeichen stattfindet. Ein Klangobjekt kann sich durch das Wiederhören verändern, damit manifestiert sich ein untersuchendes Hören. Es handelt sich also um ein wiederholtes Befragen, welches die Wiederholung an sich

befragt, die identische wie auch die quasi identische Wiederholung, die Wiederholung im anderen Kontext.

- Das wiederholte Verwenden von derselben Tonaufnahme, von einzelnen *sons mémorisés*, auch *Samples* genannt, in unterschiedlichen Werken ist eine weitere Variante des Wiederhörens, so z.B. zahlreiche Klänge aus *Archives Sauvées des Eaux* (2000), respektive *Allô, ici la terre* (1971–1974), respektive *Archives Génétiquement Modifiées* (2000). Hier manifestiert sich das *souvenir* unter speziellen Umständen, denn das Abbild eines Klanges kann zur privaten Erinnerung des Zuhörers werden; der Zuhörer kann sich einen Klang so zu eigen machen, ihn quasi personalisieren, vorausgesetzt das Interesse ist genug ausgeprägt für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Musik. Lückenhaftes Hören wäre hier übrigens legitim: Erinnerungen überstehen selbst die lückenhafte Aufmerksamkeit. Das wiederholte Verwenden von Samples, also von digitalisierten, archivierten Klangobjekten ist für die Komponisten- wie für die Hörerperspektive ein medienspezifisches Phänomen, und ein nichtlineares Hören ist Ergebnis davon: denn das ‚Archivhören' ist ein auf differenter Zeitachse sich abspielendes Hören als das Hören der Archivklänge im aktuellen Kontext (siehe Kapitel 8).
- Ferrari gesteht dem Zuhörer zu, dass er seine eigene und gänzlich individuelle Geschichte hört. Aus diesem Zugeständnis ist zu folgern, dass diese Geschichte bei einem anderen Hörprozess desselben Hörers different ausfallen kann – so, wie es auch Teruggi in Betracht ziehen möchte. Zudem wird so Linearität im Hörprozess in Frage gestellt: Nichtlineares Hören wird als interessante Option respektive Erweiterung möglich – ähnlich einem kumulativen Hören, wie es u.a. der Musiker und Musikwissenschaftler Mirio Cosottini erwähnt (2016: 126 f.). Ferrari erwähnt bezüglich Linearität im Kontext seines Anfang der 1960er Jahre entstandenen Stückes *Hétérozygote*:

> 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 möglichen Zusammenhängen eine Auswahl trifft, wenn sie die Fragmente also weiterspinnt 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. (Ferrari in: Pauli 1971)

Aus diesen Beispielen wird ersichtlich, dass Ferraris Musiken sich bestens dazu eignen, in der Auseinandersetzung mit wiederholtem Hören diverse Facetten des Hörerlebnisses zu beleuchten, aber auch verschiedene höranalytische Ansätze in Bezug zueinander zu stellen, zu vergleichen und zu hinterfragen. Mit seinen Befragungen individueller Wahrnehmung sind die Arbeiten von Ferrari schon beinahe das idealste Beispiel – und damit quasi Präzedenzfall einer *écoute élargie*, eines erweiterten teilnehmenden Hörens (siehe 1.1.3). Die Befragungen betreffen den Hörer unmittelbar, in seiner Hörhaltung: sei diese an zerstreutes, kumulatives, reduziertes, verträumtes Hören, oder an großes, strukturelles Hören, oder an ein *Improvisational Listening* gebunden.

Auch ein nichtlineares Hören wird in Betracht gezogen, wie es Ferrari im obigen Beispiel zu *Hétérozygote* beschreibt. Es sind jedoch zwei verschiedene Arten an Nicht-Linearität zu unterscheiden: Einerseits diejenige, welche in der Musik an sich konstituiert ist und so vom Komponisten intendiert sein kann. Andererseits diejenige, welche lediglich durch das Vorhandenseins des Tonträgers entstehen kann: Nicht-Lineares durch wiederholtes Hören und unterbrochenes Hören: Das wiederholte Hören einer Komposition beispielweise kann das Zeitempfinden beeinflussen, und Linearität wird dadurch außer Kraft gesetzt oder zumindest transformiert. Die potenziell vorhandene Linearität ist letztlich einzig und allein beim einmaligen Hören ungebrochen – damit meine ich tatsächlich das erste und damit einmalige und unterbrechungsfreie Hören einer Musik, in der Art, wie es Derek Bailey imaginiert.[88]

Bereits ein zweites Hören derselben Musik spielt mit der Linearität auf vielfache Weise: Man erinnert sich möglicherweise an das vorangegangene Hören, vergleichend, und das Tempo vergehender Zeit ist different vom erstmaligen Hörerlebnis. Das Hören kann an einer anderen Stelle stattfinden, denn der Fokus des Interesses hat sich möglicherweise verändert. Hier manifestiert sich gleichsam eine Skala zwischen zerstreutem und großem Hören. Allerdings muss im Auge behalten werden, dass auch nicht linear konzipierte Musik gerade durch ihre klangliche Fixierung auf Tonträger zwangsläufig an Linearität gewinnt, respektive wie zuvor formuliert ihrer Nicht-Linearität partiell beraubt wird. Zwangsläufig ist dies deshalb, weil die einzig mögliche Form der klanglichen Fixierung an Linearität gebunden ist.[89] Diese wird

[88] Voraussetzung dafür ist natürlich das Vorhandensein eines für die Dauer des Stückes unterbrechungsfrei abspielbaren Tonträgers.

[89] Der belgische Komponist und Musiktheoretiker Henri Pousseur (1929–2009) versuchte 2001 mit seinen *8 Etudes paraboliques* (realisiert 1972, veröffentlicht 2001 als 4-CD-Box) eine Variante von Nicht-Linearität. Er erläutert seine Aufführungspraxis der *Paraboles-Mixes* und fordert den Hörer zu ähnlichen Experimenten auf: „A partir de ces études, j'ai réalisé, une première fois en studio pour terminer le travail que j'avais entrepris, puis lors des nombreuses auditions publiques […], des mélanges toujours renouvellés [sic] que j'intitulai Paraboles-Mix.

insbesondere bei digitaler Technologie zusätzlich betont – durch Timeline und Cursor der Abspielsoftware ist Linearität schließlich omnipräsent; „you can tell from the most cursory and innocent of glimpses how much is water under the bridge and how much is yet to come“, so Grubbs (2014: xiv). Damit ist ein banaler, aber ebenso elementarer Aspekt von Musik der Rationalität der Timeline ausgesetzt: die formalen Zeitverhältnisse einer Musik und deren Rezeption. Die Timeline hat bezüglich des Zeitempfindens des Hörers etwas Fatales an sich, wird doch durch einen Blick auf die Timeline erlebte Zeit mit faktischer Zeit stets abgeglichen, oder von ihr gar verdrängt. Bei Langeweile oder völliger Ablehnung während des Hörens eines Stückes kann – anstelle eines erzwungenen Abbruches des Hörerlebnisses (als quasi ‚willkürliche Urheberrechtsverletzung‘) oder anstelle eines Aushaltens der Langeweile – mit einem kurzen Blick auf den Zeitbalken abgeschätzt werden, wie lange man seiner Qual noch ausgesetzt sein wird.

Linearität von Musik wird so dank Tonträger paradoxerweise erzwungen, auch wenn diese gar nicht ausgeprägt vorhanden oder aber die Musik gänzlich anders konzipiert ist: Sie entspricht nicht unbedingt der Wesensart einer Musik, kann ihr sogar zuwiderlaufen, im Falle einer die Musik konstituierenden Nicht-Linearität, wie es beispielsweise in nicht-idiomatischer Improvisation (siehe 1.1.2) der Fall sein kann, oder bei installativ gedachter Musik. Als Beispiel wäre Ferraris audio-visuelle Arbeit *Cycle des Souvenirs* (1995–2000) zu erwähnen: die fixierte Version auf Tonträger ist nicht nur Adaption der klanglichen Seite des Werkes, sondern auch zeitliche Begradigung einer nichtlinearen, weil installativen Arbeit (siehe 3.2). Auch Ferraris Tautologisieren, wie es in *Cycle des Souvenirs* angewendet wird, kann Aspekte von Nicht-Linearität aufweisen: wenn beispielweise ein stark von Referentialität geprägter Klang wie beispielsweise derjenige einer Türglocke identisch wiederholt erklingt, kann dies auch dazu führen, dass dieser Klang nicht als Wiederholung, sondern quasi als erneute Manifestierung des vorangegangenen Zeitmomentes gehört wird, als *Souvenir*, *Flashback*. Jonathan Kramer diskutiert in seiner Publikation *The Time of Music* (1988) Nichtlinearität und Linearität bei

---

Disposant de 2 à 4 magnétophones, j'y plaçai (le plus souvent avec l'aide d'un assistant) les études et les faisais démarrer selon des plans assez approximativement préconçus, qui variaient d'une fois à l'autre, les interrompant en cours de route et les reprenant éventuellement plus tard, parfois après avoir changé de bobine dans l'intervalle, introduisant même des 'corps étrangers', sous forme d'autres de mes pièces enregistrées, entières ou fragmentaires […] et finalement parfois les improvisations 'live' de quelques musiciens présents. Je modulai *à l'oreille*, donc de manière également improvisée, le mélange qui résultait de ces superpositions de manière à obtenir les résultats les plus intéressants, grands voyages plus complexes dans des univers sonores et imaginatifs multidimensionnels. […] Enfin j'aimerais suggérer […] qu'il suffit à tout amateur de disposer d'au moins deux lecteurs de CD pour pouvoir réaliser chez soi des Paraboles-Mix originaux“ (Pousseur 2001).

Musik als untrennbar verbunden – Cosottini bringt die Thematik der freien Improvisation in Bezug damit:

> [In jedem musikalischen Phänomen] überschneiden sich […] Linearität und Nichtlinearität und existieren nebeneinander. […] Bedauerlicherweise hat der Musikunterricht, und vor allem der Improvisationsunterricht, diesen Aspekt übergangen und stattdessen darauf bestanden, dass das Studium der Improvisation hauptsächlich lineare Aspekte in den Fokus nimmt. […] Improvisieren bedeutet nicht, […] sich einem musikalischen Erzählpfad ‚entlangzuschlängeln', einer klaren Richtung zu folgen, die sich aus den Klangereignissen ergibt, oder auch systematisch darüber nachzudenken, was vorher und was nachher kommen müsste. Improvisieren bedeutet vielmehr, sich mit dem Unvorhergesehenen auseinanderzusetzen […], mit jenen Aspekten, die nicht auf der Ebene einzelner Elemente erscheinen, sondern sich gerade aus der Gesamtheit der Ereignisse ergeben. (Cosottini 2016: 126)

Auch bei Ferrari sind ähnliche Phänomene zu erkennen, insbesondere bei offenen Formen wie beispielsweise *Archives Sauvées des Eaux*, aber auch bei streng komponierter, in sich geschlossener Musik wie beispielsweise *Les Arythmiques*. Was geschieht also mit einer klanglichen Fixierung, der ‚klanglichen Notation' einer improvisierten Musik, welche gerade nicht mit Linearität verfährt? Sie wird in eine lineare Form gezwungen, was weitreichende Konsequenzen haben kann und zu Missverständnissen führen dürfte, bis zur erzwungenen Transformation der Tätigkeit Improvisation in den Artefakt Komposition:

> [...] the practice of improvisation yields performances of improvised music; performances of improvised music become recordings; these recordings, through the process of being designated with a title and composer, become compositions; and improvisers, for better or worse, become recording artists. (Grubbs 2014: 110)

Dass solche Symptome auch bezüglich einer Höranalyse ab Tonträger ihre Auswirkungen haben können, ist offensichtlich. So muss man sich beispielweise beim wiederholten Hören von Ausschnitten – dem man bei einer Höranalyse aus Anspruch auf Detailtreue schnell verfallen kann – bewusst sein, dass das Empfinden einer Zeitdauer durch ebendieses Ausschnitthören relativiert wird, denn eine Zeitdauer wird dabei nicht mehr in Relation gesetzt zur Dauer eines länger dauernden Prozesses (respektive des ganzen Musikstücks), sondern in Relation zum gehörten Ausschnitt und dessen Wiederholungen. Andererseits erlaubt eben gerade diese Wiederholung ein ‚augmentiertes' Hören: Aspekte, welche bei einmaligem Hören schlichtweg zu rasch geschehen, sich verflüchtigen und womöglich von anderen Klangereignissen ‚weggespült' werden, können in ihrer Komplexität gehört und beschrieben werden. Dieser

Tatbestand eröffnet auch erst das tatsächliche Potenzial höranalytischer Untersuchungen, einhergehend mit den damit entstehenden Problemen:
Durch das beliebig viele Male wiederholte Ausschnitthören kann dem Klang viel präziser auf die Spur gekommen werden als zuvor – was für den Analysten einerseits von Vorteil ist, andererseits wäre gerade dieser Vorteil als fraglich einzustufen: Sobald man den Adressaten der Analyse als ebenso hörendes Individuum mitberücksichtigt, ist man mit der Frage konfrontiert, ob es denn zulässig oder wünschenswert ist, sich als Analysierender die Möglichkeit zuzugestehen, beliebig kurze Ausschnitte x-fach wiederholt hören zu dürfen, um die Musik im Sinne des Schaefferschen *sillon fermé* zu sezieren. In diesem Fall kann sich nämlich erneut ein Hörregime einstellen: Dasjenige, welches vom Leser respektive Hörer eigentlich erwartet würde, dass er die Ergebnisse der Analyse aus dem Stegreif heraus bei einmaligem Anhören der Musik nachvollziehen kann, und damit weitaus größere Hörfähigkeiten besäße denn der Analysierende selbst.

Denis Smalley sieht Parallelen dieser Problematik bei computergenerierten Spektralanalysen der Musik, den Sonagrammen[90] (Smalley 2004: 160): Auch wenn ein Sonagramm keine Darstellung davon ist, was vom Hörer wahrgenommen wird, kann es als visualisierendes Hilfsmittel für Analysen dienen. Doch besteht das Dilemma darin, dass eine zu hohe visuelle Auflösung des Sonagramms Details verschleiert, eine niedrige Auflösung hingegen nicht genügend detailreich ist. Auch wenn Smalley sich also auf die Problematik von Sonagrammen bezieht, gilt seine Feststellung auch hier: „Für den Analytiker ist diese Frage der Detailgenauigkeit ein Problem, seit es die (CD-)Aufnahmen erlauben, die kürzesten Passagen eines Werkes wiederholt zu hören und viel mehr Details zu entdecken, als es im normalen musikalischen Verlauf möglich ist. Wie viel ist genug, wie viel ist nicht genug?“ (ebd.). Die beiden Extremwerte – das einmalige Hören in höchster Intensität und das wiederholte, ‚vergrößerte' Hören eines kurzen Ausschnittes – sind als fruchtbare, wenn auch problembehaftete höranalytische Herausforderungen zu verstehen.

Was geschieht jedoch, wenn man mit Musik konfrontiert ist, welche sich einer Höranalyse schlichtweg entzieht? Gibt es nicht-analysierbare Musik? Wie erkenne ich, dass ich durch das Analysieren die ‚Autopsie' der Musik betreibe? Dieter A. Nanz umkreist das Problemfeld einer musikwissenschaftlichen Annäherung an Improvisation so:

[90] Häufig wird dafür auch der allgemeinere Begriff ‚Spektrogramm' verwendet, welcher aber nicht nur für die Darstellung von Audiosignalen verwendet wird, sondern auch für andere Signalformate.

> Das musikalische Risiko des Improvisierens hat sein Gegenüber im methodischen Risiko der Theoriebildung. Einer diskursiven musikwissenschaftlichen Annäherung drohte durch die Distanzierung vom dingfest gemachten Phänomen das Wesentliche der Improvisation, ihre Prozesshaftigkeit, zu entgleiten, sie könnte […] ihre Autopsie betreiben. Es soll auch nicht den Irrationalitäts-Fantasien das Wort geredet werden, die […] manchmal in das seltsame Geschäft des Improvisieren [sic!] projiziert wurden: Kritik und Analyse […] sind regulative Instrumente des Improvisierens selbst, sie gehören zu den elementaren Bestandteilen der musikalischen Entscheidungsprozesse. Nicht ausgemacht ist aber, ob scheinbar evidente Konzepte musikwissenschaftlicher Disziplin wie jene der Kohärenz und Systematik, der strukturellen Einheit, der Ordnung, des Gleichgewichts der formalen Komponenten, der stilistischen Kategorisierung und andere mehr unbedingt an sie herangetragen werden können. (2011: 9 f.)

Hier werden Fragen aufgeworfen, welche nicht nur bei improvisierter Musik zu stellen wären, sondern auch bei anderer Musik, die durch Nichtlinearität, Prozesshaftigkeit, betont ‚Anekdotisches' oder den Zufall geprägt ist, wie es bei Ferraris Musik der Fall ist. Oder eben die Akzentuierung auf Einmaligkeit, wie sie sich wiederum bei improvisierter Musik im Konzert deutlich zeigt. Was geschieht mit Musik, deren unmittelbare, mittragende performative Stimmung, ihre Prozesshaftigkeit, Nichtlinearität und Unvorhersehbarkeit als relevanteste Aspekte gelten dürften, wenn sie in Form eines Konzertmitschnitts auf Tonträger fixiert wurde? Die Performance wird durch das Fixieren auf Tonträger zwar in ihrer klanglichen Form dokumentiert – oder zumindest abgebildet, klanglich aufgezeichnet – und als Momentaufnahme gespeichert, ihre Einmaligkeit wird mit der Wiederholbarkeit dieser klanglichen Momentaufnahme aber zugleich in Frage gestellt. David Grubbs erinnert sich an seine Konzertbesuche:

> Spending time at concerts of improvised music, I was excited by music that appeared to flow through its players. I understood these sounds as oscillating between the noncomposed and that which is composed in real time through wordless negotiation. I loved what this music, in performance, did to my experience of time. It swore to never repeat. The real-time aspect of improvised music – where the length or scale of the piece isn't known in advance – proved to be an invigorating counterpoint to listening to recordings of improvisations. (2014: xii)

Ähnlich wird es Ferrari ergangen sein, als er improvisierenden Musikern wie Noël Akchoté oder Otomo Yoshihide im Konzert zuhörte und sie als *les nouveaux concrets du temps réel* (siehe 1.1.1) bezeichnet hat. Tonmitschnitte improvisierter Musik stehen also zwangsläufig im Konflikt mit ihrer Einmaligkeit, womit auch Baileys Überlegung des nur einmal abspielbaren Tonträgers verdeutlicht wird. Solche Aspekte von Einmaligkeit können sich allerdings auch in anderer, eher determinierter Musik manifestieren.

Mit dem Vorhandensein des Tonträgers steht demgegenüber ein multidisziplinäres, physisches Objekt zur Verfügung, welches zum einen ein wiederholtes Hören zulässt, zum anderen aber auch eine Hörhaltung ermöglicht, welche durch die vertiefte Beschäftigung mit und um Musik erweitert wird, quasi kumulativ ergänzend zum Hören:

> Beyond repeated listening, a second attraction for me to the record was its compound, multidisciplinary character. It was never only about music. The record represented itself as a medium for sound, but also as a medium for text, art, design, and a general confrontation with the world. (Grubbs 2014: xi)

So wird Einmaligkeit zwar gebrochen, gleichzeitig aber kann eine Bereicherung stattfinden – dadurch, dass ein Tonträgerobjekt gänzlich andere Zugänge ermöglicht, welche wiederum zu nichtlinearem Hören beitragen können, da diese Zugänge nicht zeitgebunden sind. Es kann sich ein multiperspektivischer *improvisational approach* konstituieren, in dem sich vielleicht diejenigen Aspekte als relevant entpuppen, welche durch die Totalität eines strukturellen Hörens und daraus resultierender Taubheit ungehört blieben.

Die Gegenüberstellung von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit ist von Ambivalenz geprägt, beiden Zugängen respektive Hörbedingungen sind Qualitäten abzugewinnen, beiden ist deshalb Rechnung zu tragen. Der für die vorliegende Arbeit gewählte Zugang versucht, dieser Ambivalenz mit der entwickelten Methode des *Repeated One Chance Reception Tests* (ROCRT) gerecht zu werden und sie als produktiv aufzudecken. Wichtigste Bedingung der Methode ist es, dass die Untersuchung lediglich mit Tonträgern durchgeführt wird – dies aus zwei Gründen: Einerseits werden damit Aspekte von auf dem Tonträger nicht hörbarer Performativität, soziokulturellen Faktoren einer Konzertsituation und weitere Faktoren ausgeklammert, andererseits bietet die Situation eines privaten Hörens die Möglichkeit des wiederholten und individuellen Hörens – wie auch die Einmaligkeit eines persönlichen Hörerlebnisses – was Basis ist für die hier durchgeführten Höranalysen.

Die Prämisse, dass für die vorliegende Arbeit nur ab Tonträger gehört wird, ist als Plädoyer für wiederholtes Hören derselben Musik zu verstehen, aber auch als exaktes Gegenstück dazu: als Plädoyer für das Einzigartige, für die Einmaligkeit eines ersten Hörerlebnisses. Phänomene eines ersten Hörerlebnisses und eines wiederholten Hörens sind allgemeingültige Auswirkungen medientechnologischer Entwicklung. Der Tonträger nimmt aber insbesondere bezüglich elektroakustischer Musik eine spezifische Rolle ein: Elektroakustische Musik wird dank dem Tonträger überhaupt erst vorstell-, realisier- und präsentierbar: einerseits ist er ihr Werkzeug beziehungsweise Grundlage ihrer Existenz, andererseits ihr Übermittler zwischen

dem Komponisten und der Zuhörerschaft. Während bei einer klanglichen Aufzeichnung instrumentaler Musik lediglich ein *Abbild* der Musik auf dem Tonträger existiert, ist die klangliche Fixierung einer elektroakustischen Musik ihre einzig mögliche Existenz; sie kann nur als Abbild existieren, nur klanglich notiert werden, und nicht anders.[91]

Elektroakustische Musik zeichnet sich deshalb als eine medientechnologische Besonderheit aus, zwischen Blackbox, interpretenloser Direktübertragung und virtuellem Raum einer nicht greifbaren Klangwelt, fixiert auf Tonträger. Diese Sonderstellung ist Thema des folgenden Unterkapitels.

5.3 Spezialfall elektroakustische Musik

Die Partitur, mindestens seit Beethoven Bewahrerin von komponierter Musik, wird in der elektroakustischen Musik häufig obsolet – zumindest im Falle der *Musique concrète* von 1948, denn ihr von Schaeffer formuliertes Konzept basiert gerade auf der Absenz einer Partitur.[92] Eine imaginierte Klangqualität, wie sie allenfalls aus einer Partitur gelesen und gehört werden kann, ist bei elektroakustischer Musik zwar nicht unmöglich, aber gänzlich der Systemverschiebung ausgesetzt, welche mit der Erfindung der Tonträger lanciert ist. So ist die Idee einer präzis gedachten Klangqualität neu zu verorten, da diese in ihrer Präzision nicht mehr zwangsläufig als relevant zu gelten scheint. Oder aber – als gegenteiliges Beispiel – die Klangqualität wird gerade durch die Möglichkeit der exakten Wiederholung zum höchst präzisen Gedankenspiel, als *écoute-réduite*-Spiel mithilfe der geschlossenen Schallplattenrille, dem Schaefferschen *sillon fermé*. Die Systemverschiebung ist somit nicht nur der Erfindung des Tonträgers zuzuschreiben, sondern auch infolge anderer Systemverschiebungen umso grösser

[91] Hier ist also zur Verdeutlichung der Thematik von elektroakustischer Musik die Rede, welche nicht als live gespielte Musik gehört wird. Auch wenn es sich bei *Archives Sauvées des Eaux* um eine Live-Performance handelt, kann sie dennoch – in ihrer Form auf Tonträger – genauso gehört werden wie eine ausschließlich auf Tonträger vorhandenen Musik (siehe dazu auch meine Anmerkungen in 1.1.2).

[92] Deshalb erstaunt es umso mehr, dass Pierre Schaeffer dennoch das Partituschreiben anstrebte. Évelyne Gayou begründet folgendermaßen: „Als Pierre Schaeffer […] 1951 in Folge seiner Arbeiten am Radio zu Klangkulissen für das radiophone Theater seine […] GRMC gründet, beginnt er darauf zu drängen, dass seine Mitarbeiter vorab Partituren […] verfassten. Das Paradoxon dieser Forderung nach Notation einer Musik, die bis anhin vollständig einer oralen Tradition entstammt, ist prinzipiell der sozialen Herkunft ihres Erfinders geschuldet“ (2008: 51). Denn Pierre Schaeffers Eltern waren beide Musiker – und damit ist Schaeffer genauso mit der Vormachtstellung der Partitur aufgewachsen. Gayou fügt aber auch hinzu, dass die Partitur der einzige Weg war, die Autorenrechte bei der *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* SACEM zu deklarieren; ein weiterer Grund also, eine Partitur zu erstellen – sei dies prä- oder deskriptiv, auf Millimeter- oder auf Notenpapier (ebd.: 52).

und weitaus komplexer denn lediglich auf eine fehlende Partitur zurückzuführen.[93] Doch bereits der Gedanke der fehlenden Partitur bei elektroakustischer Musik bietet Nährstoff für die hier vorliegende Herangehensweise, insbesondere auch rekurrierend auf die zuvor erläuterten Aspekte des Hoheitsanspruches der Partitur.

Geht man von diesem Spezialfall elektroakustischer Musik aus, werden Szendys Fragestellungen betreffend allfälliger Hörregime umso akuter. „Alles Hörbare wird potenzielles Objekt musikalischer Analyse“ bemerkt Rudolf Frisius (2002: 170) bezüglich der Analyse partiturloser elektroakustischer Musik. Ich gehe hier von der Annahme aus, dass ein rein strukturelles Hören sich insbesondere deshalb so etablieren konnte, weil die Verschriftlichung von Klang eine Struktur erst lesbar macht, und deshalb umso leichter fass- und formulierbar ist bezüglich analytischer Untersuchungen. Erst dadurch, dass vom notierten Werk ausgegangen wird, welches mit der Aufführung in Klang umgesetzt wird, kann sich beispielsweise ein *großes Hören* manifestieren, denn dieses rekurriert letztlich auf die verschriftlichte Form des Werkes, und nicht auf die rein klangliche Seite desselben. Dass dabei beispielsweise ein zerstreutes Hören gar nicht zur Diskussion steht, ist naheliegend und würde in diesem „System von Schrift und Klangvorstellung, von Aufführung und Werk“ (Kubaczek 2004: 214) auch keine Berücksichtigung finden. Dieses System sei in sich geschlossen, so Kubaczek, in seiner Wechselseitigkeit: „Partituren stellen Werke dar, die in der Aufführung in Klang umgesetzt werden und die in ihrer Anerkennung durch das Publikum zugleich sich selbst und das gesamte System an sich bestätigen“ (ebd.: 214).

Ist jedoch von elektroakustischer Musik die Rede, welche einzig in ihrer klanglichen Fixierung existiert, wird dieses wechselseitige System außer Kraft gesetzt respektive verschoben: Ein auf Tonträger fixiertes Stück elektroakustischer Musik wird nicht erst durch eine Aufführung durch Interpreten verklanglicht, wie es bei üblich notierter Musik der Fall ist. Denn der Klang an sich ist bereits (unsichtbar) notiert, das Gehörtwerden desselben entsteht lediglich durch den Abspielvorgang des Tonträgers, durch das technische Lesen dieser klanglichen Notation. Die Klangwerdung der Musik ist demnach nicht an einen Instrumentalisten respektive an einen Interpreten gebunden, sondern lediglich an eine Lautsprechermembran. Und so ist diese Klangwerdung die einzig mögliche Hörbarmachung der elektroakustischen

[93] Zu diesen Systemverschiebungen gehören zum Beispiel auch die neuen Herausforderungen an das auditive Gedächtnis: „One of the challenges of memorizing much post-tonal Western music is that such music may not refer to the collective memory of what is often and sensibly called the ‘common practice’ period“ (Dunsby 2001).

Musik – im Unterschied zur klanglichen Aufzeichnung einer vom Instrumentalisten interpretierten Musik, welche einem Hörbarmachen der klanglichen Abbildung von Vergangenem entspricht. Dies ist auch das Argument, weshalb Michel Chion von *fixierten* Klängen spricht, anstelle von *aufgezeichneten* Klängen:

> Spricht man von ‚Aufzeichnung', so schwingt immer die Idee mit, es handle sich bei der Aufnahme um eine Spur des Vergangenen. Sie macht also glauben, es gehe einzig darum, die Erinnerung eines Geschehnisses, eines Instrumentalspiels, eines klanglichen Ereignisses zu bewahren. Der Ausdruck *fixierte Klänge* hingegen hebt die Tatsache hervor, dass wir einen eingeschriebenen Klang vor uns haben, und zwar bis ins kleinste Detail genau. Wenn man eine Zeichnung betrachtet, wird diese Zeichnung ja auch nicht nur als Aufzeichnung der Gesten des Künstlers verstanden, sondern zuerst einmal einfach als Zeichnung angesehen. (Chion 2015: 21 f., Kursivsetzung im Original)

Musik aus fixierten Klängen ist also zwangsläufig an einen Tonträger gebunden – was zur Folge hat, dass ihre Klanglichkeit durch ihre Fixation unveränderbar festgehalten ist: Nicht die Partitur wird durch eine Interpretation zum Erklingen gebracht, sondern die Musik selbst wird zum Erklingen gebracht, eine Interpretation durch einen Musiker bleibt aus – der Komponist ist damit der unmittelbare Überbringer der Musik.

Aus der Sicht der Praxis bedeutet dies, dass das Gebilde ‚Klangvorstellung' gänzlich anders zu verorten ist, losgelöst von einer schriftlichen Notation. Der Komponist übersetzt nicht (in poietischem Prozess) seine möglicherweise utopische Klangvorstellung in eine schriftliche Notation, sondern er arbeitet an einer unmittelbaren, schrittweisen Verhandlung (als praktischem Verfahren), quasi dialogisch mit seiner Klangvorstellung. Ein Wechselspiel zwischen Klangvorstellung und fixiertem und damit konkret hörbarem respektive abspielbarem Klang findet statt; es erfolgt also stets über diese Klangwerdung, über das Hören und Machen. Die Klangvorstellung wird so während des Kompositionsprozesses nie in ihrer bloßen Imagination verbleiben, wie es beim herkömmlichen, auf einer Partitur basierenden Komponieren meist der Fall ist, sondern innerhalb des kreativen Prozesses unmittelbar entwickelt und weitergeführt. Dieser Prozess wird beispielsweise in Pierre Schaeffers Definition der *Musique concrète* widerspiegelt, denn deren Definition basiert für Schaeffer nicht nur auf der Umkehrung des Kompositionsprozesses, sondern auch auf der Absenz von Partitur und nicht nur theoretischer Klangvorstellung: So werden bei der *Musique concrète* Klänge „experimentell zusammengesetzt […] aufgrund einer unmittelbaren, nicht-theoretischen Konstruktion, die darauf abzielt, ein kompositorisches Vorhaben ohne Zuhilfenahme der gewohnten Notation, die unmöglich

geworden ist, zu realisieren“ (1949, zitiert in deutscher Übersetzung in: Schaeffer 1974: 18 f., siehe auch 1.2.1). Die Dichotomie von Schrift und Klangvorstellung als die eine Seite des tradierten Systems, wie es Kubaczek formulierte, ist damit einer ausgeprägten Verschiebung ausgesetzt, in Auflösung begriffen oder gar nicht existent.

Nicht nur aus der Sicht der Praxis, sondern insbesondere auch aus derjenigen des Rezipienten ist die andere Seite des Systems ebenso in Frage gestellt: diejenige von Aufführung und Werk. Durch die Abwesenheit eines Interpreten ist die Musik nicht zwangsläufig auf einen Konzertort angewiesen, respektive dieser Ort wird weitaus variabler und einzig abhängig von der Anwesenheit von Lautsprechermembranen.[94] Diese können zum Beispiel in Form eines Kopfhörers vorhanden sein – der Konzertort wird damit frei bewegbar und so auch in seiner Art gänzlich unbestimmt. Oder aber in Form der Lautsprecher im trauten Heim – und das Hauskonzert manifestiert sich in einer eigentümlichen Art. Oder aber – in der Art, wie die ersten Werke der *Musique concrète* der Öffentlichkeit präsentiert wurden – der Konzertort wird durch den Radioempfänger mit seinem Lautsprecher[95] bestimmt, wo auch immer sich dieser befindet. Doch auch die traditionelle Konzertform wird bis zu einem gewissen Grade aufrechterhalten respektive erweitert, insbesondere durch die Idee des *Acousmoniums* von François Bayle, seinem 1974 entwickelten Lautsprecherorchester (Scheige 2014: 34).

Mit dieser Aufzählung an Varianten wird deutlich, wie undefiniert die Präsentationsform solcher interpretenloser Musik sein kann, trotz ihrer Gebundenheit an Lautsprechermembrane: Häufig bleibt unbekannt, für welche dieser Variante von Präsentation ein Werk konzipiert ist – oder aber die Frage erübrigt sich dadurch, dass sie nicht genug relevant scheint, so im Falle von Musik, welche als Radioübertragung konzipiert ist (siehe 8.2.1, Fußnote 194). In diesem Fall muss die Musik nämlich unabhängig von einem vordefinierten Lautsprechersetting existieren, da das Setting des Radiohörens sehr unterschiedlich ausfallen kann.

Für die hier vorhandene Fragestellung soll diese Problematik der Präsentationsform zwar in die Überlegungen einbezogen werden, für die höranalytischen Annäherungen aber insofern ignoriert werden, als dafür eine einzige Variante von Präsentationsform gewählt wird: Diejenige, welche das Hörerlebnis von möglichst wenigen externen Faktoren beeinflusst – das alleinige, private Hören im vertrauten Umfeld ist diesbezüglich die bestmögliche Lösung. Im Kontext von Ferraris Musik wird das private Hören geradezu nahegelegt, spätestens dann, wenn

[94] Nicht berücksichtigt ist bei dieser Überlegung der Aspekt der Klangqualität, welche durch die Art und die Aufstellung der Lautsprecher bestimmt wird.
[95] In den 1950er Jahren notabene in Mono, also mit nur einem Lautsprecher.

man mit Ferraris zeitweilig herrschendem *Intimisme* konfrontiert ist.[96] Wenn beispielsweise in *Presque rien N° 2 – Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) Ferrari mit seiner Ehepartnerin Brunhild Meyer-Ferrari flüsternd durch eine nächtliche Landschaft schleicht, wird mit einem privaten Hören das Hörerlebnis zu dritt suggeriert, und nicht etwa ein Gruppen-Soundwalk in derselben Landschaft. Relevanteste Bedingung von einem solch privaten Hören ist ein möglichst konzentriertes Hören, zweitrangig hingegen bleibt dabei die Frage, ob mit Lautsprechern oder mit Kopfhörer gehört wird. Es sind zwar Faktoren vorhanden, welche einzig von der Entscheidung des Rezipienten abhängen; das bescheidene Hörregime des privaten Hörens, welches einzig ein konzentriertes Hören verlangt und weiter nichts, scheint mir aber den Einfluss solcher Faktoren auf ein vernünftiges Maß zu reduzieren.

Das Höranalyse-Problem ist also bei elektroakustischer Musik ebenfalls einer Systemverschiebung ausgesetzt. Zusammengefasst sollen hier die bisherigen Faktoren zusammengefasst werden: Das wiederholte Hören ist problemlos möglich, es bietet sich sogar regelrecht an. Das Hörangebot wird dabei nicht einmal von einem Interpreten beeinflusst, denn die Musik ist in ihrer Form unveränderlich fixiert. Einzig die Wahrnehmung ist nach wie vor veränderlich, abhängig von der Tageszeit, der physischen und psychischen Verfassung des Hörers, seiner Hörhaltung und anderen Faktoren. Elektroakustische Musik auf Tonträger ist deshalb ein Extremfall: Weil die Musik nicht interpretiert wird, sondern in ihrem Klang fixiert ist, bleibt sie einzig und allein in ihrer Wahrnehmung veränderbar. Im Gegensatz dazu ist Instrumentalmusik in einer aufgezeichneten Variante zwar unveränderlich, doch diese aufgezeichnete Variante ist nur eine von vielen spielbaren Varianten. Massiv zugespitzt wird diese Gegenüberstellung aber, wenn die Überlegung erneut mit der Variante der nicht-idiomatischen Improvisation erweitert wird: Hier findet man sich mit einer ebenfalls partiturlosen Musik konfrontiert, die nicht als eine von zahlreichen Varianten erklingt, sondern als die einzige Variante dieser im Moment entstehenden Musik existiert. Eine Aufzeichnung dieser einzigen Variante ist deshalb paradoxerweise ein Gegenbeispiel zur fixierten elektroakustischen Musik. Die Flüchtigkeit der Improvisation wird durch das Aufzeichnen auf Tonträger quasi eingefangen, außer Kraft gesetzt, zur komponierten Musik gemacht. Die auf Tonträger fixierte elektroakustische Musik hingegen ist durch ihre Fixation überhaupt nicht flüchtig, sondern geradewegs daraufhin konzipiert, dauerhaft festgehalten zu sein. Doch das Hörerlebnis ist

[96] Teruggi schlägt vor, Ferraris Schaffensphase der 1980er Jahre mit *intimisme* zu betiteln (siehe dazu Einleitung Kapitel 3).

dennoch von der sich verflüchtigenden Zeit geprägt, unabhängig davon, ob eine aufgezeichnete Improvisation oder eine fixierte elektroakustische Musik gehört wird.

Nun stellt sich aber unter diesem Gesichtspunkt die ketzerische Frage, inwieweit Flüchtigkeit und fixierter Klang aus der Perspektive des Hörens ab Tonträger überhaupt als relevant erscheinen: Handelt es sich bei der gehörten elektroakustischen Musik um einen Konzertmitschnitt,[97] oder um eine auf Tonträger fixierte Musik? Aus der Sicht der MusikerInnen ist das entscheidend, für Zuhörende allerdings ist der Unterschied eher zweitrangig. Die Fragestellung will letztlich auf die hörbare Verbindung abzielen wie auch auf die sich ähnelnden Praktiken der Musikproduktion zwischen der aufgezeichneten *Musique concrète* der Anfangszeit und gegenwärtigen, allerdings flüchtigen Verfahren der experimentellen Elektronik-Avantgarde – *les nouveaux concrets du temps réel*. Nicht nur Nyffeler stellt den Bezug her (siehe 1.1.1), sondern auch der Sampling-Pionier Bob Ostertag (*1957): „Es sind dieselben Dinge, die in der *musique concrète* gemacht wurden. [...] Die Unterschiede sind nur gradueller, nicht grundlegender Art. Jetzt ist es eine *musique concrète* mit viel mehr Freiheiten und Möglichkeiten und eine *musique concrète*, die improvisiert werden kann“ (zitiert in: Schneider 2000: 200).

Beschränkt man sich auf die bis hierhin formulierten Aspekte, haben elektroakustische Musik ab Tonträger und Improvisation im Konzert paradoxerweise eine Gemeinsamkeit, wie es auch in 1.1.3 erläutert wurde: Poiesis respektive Praxis und Aisthesis überschneiden sich, Musikproduktion und Musikrezeption finden sich in einer Beziehung zueinander wieder, welche bei auf Partitur notierter Musik in dieser Weise nicht möglich ist. Konsequenzen daraus werden in der Konklusion in Teil IV diskutiert, rekurrierend auf die Ergebnisse der Hör- und Werkanalysen in Teil III.

Eine analytische Annäherung an partiturlose elektroakustische Musik ist also insbesondere aus der Perspektive der Rezeption möglich;[98] dennoch bleibt offen, welche Aspekte dieser Analyse als relevant eingestuft werden. Elektroakustische Kompositionen von Ferrari sind diesbezüglich als besondere Herausforderung zu betrachten. Einseitige Betrachtungen wären deshalb problematisch, weil er die Subjektivität des Rezipienten stark einbezieht und weitgehend unklar bleiben dürfte, – man erinnere sich an die Fragestellungen von Szendy – in welcher Art diese

[97] Der *Mitschnitt* entspricht der *Aufzeichnung*, etymologisch könnte der Begriff vom Schneiden der Schallplatte als einem Schreibvorgang herrühren, oder aber vom Schneiden des Tonbandes als einem Selektionsvorgang.
[98] Vorausgesetzt, man zieht nicht ein Sonagramm oder ähnliche visuelle Hilfestellungen bei, um eine Struktur- und Formanalyse zu unternehmen.

Subjektivität sich äußert. Für Emmerson ist die grundsätzliche Hinterfragung anerzogener Hörhaltung entscheidend – er beobachte zwei Arten von „esthesic reception behaviours“ und verbindet diese auch mit temporalen Faktoren:

> The first I will call ‘left brain esthesis’ – the rational and reflective discussion of the ‘meaningful units’ to represent and hence analyse. This takes place largely outside performance time – although as an academic listener I occasionally find myself in this analytical mode during a performance which might not be helpful to appreciating the music! The second might be termed ‘right brain esthesis’ – the real and unmediated ‘aesthetic’ response to the music which takes place largely in performance time. (2008: 38)

Die Unterscheidung dieser beiden Verhaltensweisen basiert also auch auf dem Versuch, Musik *outside* oder eben *inside (performance) time* zu fassen (siehe dazu 1.1.3). Die angesprochene unmittelbare *real and unmediated ‘aesthetic’ response* (*inside time*) ist denn auch entscheidend im Hörprozess und wird mit den hier durchgeführten höranalytischen Annäherungen berücksichtigt, wenn nicht sogar als maßgeblicher beurteilt denn die rationalen Beobachtungen (die aber wiederum darin eingebettet sein können). Dass diese unmittelbaren Reaktionen stark von Subjektivität geprägt sind, ist aus der Perspektive autoethnographischer Forschung als positiv zu werten. Auch der Musiker und Musikwissenschaftler Simon Atkinson steht für Subjektivität als relevanter Faktor in der Interpretation elektroakustischer Musik ein. Er stützt sich unter anderem auf Lawrence Kramers *Musical Meaning: Toward a Critical History* (2002), welcher einer Skepsis gegenüber Subjektivität folgende Argumentation entgegenstellt:

> The fear of subjectivity, is […] based on the misconception that subjectivity is arbitrary […]. Interpretative statements win an initial credibility precisely because they are subjective, that is, because they are culturally and socially conditioned, context sensitive, and the product of education and dialogue. […] No one can act outside of a subject position; the attempt to do so is one definition of delirium, psychosis, madness. (zitiert nach: Atkinson 2008: 88 f.)

Ferraris *Musique anecdotique* ist geradezu von Subjektivität abhängig, weil sie sich ansonsten nicht in vollständiger Weise zeigen kann; sie bedingt deutliche Ausprägungen von subjektiven Beiträgen aus unserer Erfahrungswelt – ansonsten würde diese Musik wie ein totes Körperglied abfallen, um Szendys Wortwahl betreffend unaufmerksamen Zuhörenden transformiert wieder aufzunehmen (siehe 5.1).

In den für die hier vorliegende Fragestellung entwickelten *Repeated One Chance Reception Tests* (ROCRT) werden die bislang erwähnten Faktoren von Subjektivität, von der Flüchtigkeit von Klang, von zerstreutem Hören, der *Synaesthesis*, einem *Improvisational Listening* und

damit einem *recentrement sur l'écoute* berücksichtigt, wie auch Aspekte der Einmaligkeit des Hörerlebnisses, der Wiederholbarkeit des Hörprozesses dank Tonträgern und der *left*- und *right brain esthesis* mit partiturloser Musik einbezogen sind. Im folgenden Kapitel wird das Verfahren in seinen methodischen Grundlagen beschrieben, wie auch rekurrierend auf damit verwandte Methoden kritisch betrachtet.

5.4 Methodik: Der *Repeated One Chance Reception Test* im Vergleich zu verwandten Verfahren

Die Methode des *Repeated One Chance Reception Tests* wurde im Rahmen dieser Forschungsarbeit auf experimentellem Wege entwickelt, weist aber Parallelen auf zu den *Reception Tests* nach Philip Tagg (2012) und zu den *Listener Testings*, wie sie Leigh Landy in seinem *Intention/Reception Project* (2006a) als Methode beschreibt. Zudem wird in der folgenden Reflexion partiell auf François Delalandes *ästhesische Analyse* (2002) rekurriert. Zunächst werden die Methoden von Landy, Delalande und Tagg als Methoden genauer erläutert und kritisch betrachtet, daraufhin wird die hier entwickelte autoethnographische Methode des *Repeated One Chance Reception Tests* formuliert.

5.4.1 Leigh Landy: *Listener Testing*

Für das *Intention/Reception Project* entwickelte Landy mit *Listener Testing* eine Methode, bei welcher es um die Evaluation von Hörerlebnissen geht. Grundsätzlich gilt dabei: „Listening responses are monitored by means of repeated listening and the introduction of the composers' articulation of intent (by way of a composition's title, inspiration, elements that the composer intends to be communicated, and, eventually, elements of the compositional process)" (Landy 2006a: 29) – die Untersuchung stellt also die Frage, inwieweit sich Intentionen des Komponisten in der Rezeption des Hörers widerspiegeln und ob diese dem Hörer die leichtere Zugänglichkeit zur Musik ermöglichen könnten. Ziel von Landys *Intention/Reception Project* ist letztlich die Musikvermittlung – aus seiner Sicht wäre elektroakustische Musik einem breiteren Publikum zugänglich, sofern diesem auch der dafür erforderliche Zugang ermöglicht

würde. Das Projekt sei also „intended to help people find means to listen to, appreciate, and find meaning in electroacoustic works“ (ebd.).

Landy beschränkt die Untersuchung auf elektroakustische Musik, bei welcher ein Bezug zu Klängen der realen Welt besteht – er begründet: „[…] shared experience may be linked to meaning, something that cannot be assumed of works that limit themselves to abstract sound references“ (ebd.: 30). Dieser Einschränkung würde also die meiste Musik Ferraris dadurch standhalten können, dass sie sehr häufig und deutlich klangliche Bezüge zur realen Welt beinhaltet. Allerdings erstaunt die Einschränkung dennoch, auch wenn betont wird, dass die Identifikation von Klangquellen oder -ursachen lediglich einen Aspekt des hörenden Verstehens einer elektroakustischen Musik darstelle. Dieser Aspekt des Hörens widerspricht einer Schaefferschen *écoute réduite* denn auch gänzlich; diese scheint aber für Landy auch mehr Hürde als vermittelnde Hilfestellung zu sein: „Although reduced listening might seem to be emancipatory in nature, it is hardly useful in terms of supporting either access to or the communication of meaning“ (ebd.: 31). Diese Erkenntnis ist inzwischen, in der *Post-Schaefferian*-Ära weitverbreitet (siehe 1.1.1) – Landy bezieht sich aber insbesondere auf semiotische Aspekte, die *communication of meaning*. Dennoch wäre es interessant diese bei Landy gemachte Einschränkung zu umgehen, um auch betreffend elektroakustische Musik mit abstrakten Klangreferenzen vermittelnd zu agieren.

Die Methode des *Listener Testings* führt den Versuch des Abgleichs zwischen Hörerlebnis des Rezipienten und Intention des Komponisten durch – sie ist damit nicht nur Befragung bei Zuhörenden und Komponist, also auf Seiten der Aisthesis wie auch der Seite der Poiesis, sondern auch unmittelbare Vermittlung zwischen dem Komponisten und Zuhörenden. Das Verfahren ist allerdings nur mit lebenden Komponisten durchzuführen. Denn die Methode erfordert neben der qualitativen Datensammlung auf Seiten der Hörer auch die Eruierung der Intentionen des Komponisten – dies in Form eines Fragebogens, dem *Composer Intention Questionnaire* (Landy 2006a: 35 f., Landy 2006b), welcher ermöglicht, qualitative Daten auf Seiten der Poiesis zu generieren. Im hier vorliegenden Spezialfall wäre das Setting von Landy zwar durchaus interessant; auch geben Ferraris Texte Aufschluss über seine Intentionen, insbesondere die Texte zu einzelnen Stücken wie auch diejenigen über Konzepte (siehe Kapitel 4). Allerdings sind solche Texte nur beschränkt werkspezifisch verfasst, und die Poiesis/Praxis wird, wenn überhaupt, nur am Rande thematisiert. Im Falle Ferraris steht zudem häufig die Frage im Raum, inwiefern zwischen Intention des Autors und Rezeption des Hörers überhaupt nach Übereinstimmung gesucht werden soll – oder diese Frage erübrigt sich geradewegs

dadurch, dass sich die Intention gar als nebensächlich entpuppt. Hingegen sind in seiner Musik auch Ansätze zu erkennen, bei welchen die Verbindung offensichtlich angestrebt wird oder gar zwangsläufig existiert: Sei es, weil beispielsweise eine eindeutig verständliche Sprachaufnahme zu hören ist, deren inhaltliche Seite nicht missachtet werden kann; sei es weil ein Klang erscheint, welcher eine solch ausgeprägte Referenz zur eigenen Umwelt aufweist, dass sich keine andere Bedeutung aufdrängen kann.[99]

Eher im Interessensfeld Ferraris wäre denn auch Landys Untersuchung auf der Seite des Rezipienten. *Listener Testing* basiert auf wiederholtem Hören derselben Komposition. Dazu wurden HörerInnen mit unterschiedlichen Grundvoraussetzungen ausgewählt, aus einem breitgefächerten Spektrum an Hörertypen zwischen den Extremfällen Nichtmusiker ohne jegliche Erfahrung mit elektroakustischer Musik über Musikstudenten aus dem Bereich der populären Musik bis zum angehenden Komponisten elektroakustischer Musik (Landy 2006a: 34 f.): Zwölf NichtmusikerInnen unterschiedlichen Alters, rund zwei Dutzend „inexperienced musicians" (College-StudentInnen), rund ein Dutzend Undergraduate-StudentInnen (in *Music Technology*) mit Erfahrung insbesondere in populärer Musik sowie eine Kontrollgruppe von Teilnehmern mit viel Erfahrung, postgraduierte Komponisten elektroakustischer Musik der Birmingham University.[100] Landys Test wurde von den meisten HörerInnen exemplarisch mit zwei, teilweise nur mit einer Komposition durchgeführt. Anhand der mittels Fragebogen generierten Daten zu den Hörerlebnissen und den daraus gefolgerten Ergebnissen versucht Landy unter anderem aufzuzeigen, dass elektroakustische Musik beileibe nicht gänzlich unzugänglich wäre wie es Tonträger-Verkaufszahlen und mediale Präsenz eigentlich erwarten ließen (ebd.: 40 ff) und nicht nur einem Expertenpublikum vorbehalten wären.

Da sich mein *Repeated One Chance Reception Test* im organisatorischen Ablauf an Landys Experiment orientiert (nicht aber an anderen Aspekten seiner Methode), wird dieser hier genauer erläutert: Im *Listener Testing* wird ein erster Fragebogen, ein *Directed Questionnaire* (Landy 2006b), von der Zuhörerschaft nach einem allerersten Hören der Komposition ausgefüllt – ohne weitere Kenntnisse des Stücktitels oder zusätzlicher Informationen. Anschließend folgt in einem zweiten Schritt ein dreimaliges Hören derselben Komposition, welches von einem *Real-Time Listener Response Questionnaire* (Landy 2006a: 33, Landy

[99] Wobei hinzugefügt werden muss, dass sich im Falle einer unbegrenzten Semiose eine eindeutige Bedeutung zusehends auflöst – je nach Kontext, je nach klanglicher Umgebung eines ausgeprägt referenziellen Klanges.
[100] Unklar bleibt, auf welcher Basis die NichtmusikerInnen ausgewählt wurden. In Anbetracht der Anzahl (rund zwei Dutzend) wäre eine Differenzierung wünschenswert.

2006b) begleitet wird. Es erstaunt, dass diese drei Hördurchgänge in derselben Sitzung durchgeführt werden: in Anbetracht einer zeitlich doch beschränkten Konzentrationsleistung stellt dies sehr hohe Anforderungen an die Zuhörerschaft. Jeder dieser drei Hördurchgänge wird mittels dreier unterschiedlicher *Real-Time Questionnairies* protokolliert: Für den ersten Hördurchgang wird die Komposition ohne jegliches Vorwissen gehört (also analog zum allerersten Hördurchgang mit dem *Directed Questionnaire)*, der *Real-Time Questionnaire* für diesen Durchgang beinhaltet denn auch nur eine Aufgabe: „Please list any thoughts, images and/or ideas that come to mind as you listen to the composition" (Landy 2006b). Im zweiten Hördurchgang wird dieselbe Komposition gehört, mit Kenntnis des Titels – und sofern dieser überhaupt nicht hilfreich sein könnte – mit einer Zusatzinformation zur Komposition; „if […] [the title] was not helpful, one pertinent aspect of the composer's intention" (Landy 2006a: 33). Dieser *Real-Time Questionnaire* beinhaltet drei Fragen, welche insbesondere darauf abzielen, die Ergebnisse des ersten Hördurchganges zu revidieren dank zusätzlichem (wenn auch wenigem) Wissen. Hier scheint also bereits darauf abgezielt zu werden, dass Intentionen des Komponisten hörbar sein sollen. Landy ist aber auch darauf bedacht, dass den HörerInnen etwas als Orientierungshilfe geboten wird, denn: „inexperienced listeners enjoy being offered ‚something to hold onto' to help them cross the threshold of access and appreciation" (ebd.: 30). Dieses ‚Something to hold onto' könnte sich bei Ferraris Musik aber auch in anderer Form manifestieren als in hörbar gemachten Intentionen des Komponisten, ist doch Ferrari stets auf der Suche nach dem Klangobjekt des alltäglichen Lebens – damit könnte ein Aspekt des ‚Something to hold onto' bereits der Musik inhärent sein. Vor dem dritten Hördurchgang der Serie werden der *Composer Intention Questionnaire* sowie vorhandene Programmnotizen des Komponisten zur Verfügung gestellt. Wiederum sind drei Fragen im *Real-Time Questionnaire* gestellt, ähnlich zum zweiten Durchgang.

Mit diesen protokollierten Hördurchgängen werden Daten gesammelt, welche die Fragestellung unterschiedlich beleuchten (ebd.: 33) – inwieweit ein rein rezeptiver Zugang ohne jegliches Vorwissen möglich ist, ob Hörstrategien mit Hilfe des Stücktitels und allfälligen Zusatzinformationen entwickelt werden können, um ‚something to hold onto' zu finden, und in welchem Umfang zusätzliche detaillierte Informationen des Komponisten dem Hörer zu einer Kontextualisierung des Gehörten verhelfen können. Zusätzlich führt Landy nachfolgend informelle Diskussionsrunden mit der Zuhörerschaft durch, damit verschiedene Sichtweisen untereinander ausgetauscht werden können (ebd.).

Unklar bleibt jedoch, inwieweit diese danach ihre eigenen Hörprotokolle revidieren dürfen oder nicht. Eindeutig scheint, dass es sich bei der aufgezeigten Methode des *Listener Testings* zwar um eine wissenschaftlich durchgeführte Versuchsanordnung handelt, diese jedoch nicht nur als Methode zu verstehen ist, sondern vielmehr als Basis zu einer Vermittlung elektroakustischer Musik.

5.4.2 François Delalande: ästhesische Analyse

Während Leigh Landy also die mögliche Verbindung zwischen Intention des Komponisten und der Rezeption des Zuhörers zu eruieren versucht, strebt François Delalande (2002) eine Herangehensweise an, welche rezipierte Aspekte mehr gewichtet, aber auch die Intention des Komponisten nicht außer Acht lässt. Es gehe darum, so Delalande, dass

> als wesentlich […] allein diejenigen […] Konfigurationen eingeschätzt [werden], die uns Auskunft geben sei es über die Arbeit(sweise) oder die Intentionen des Komponisten, sei es über das, was ein Hörer wahrnehmen und bewerten könnte. Jede Konfiguration, die man im Objekt feststellen könnte, die sich aber als nicht intendiert oder nicht wahrnehmbar erwiese, bleibt […] außer Betracht. Sie interessiert vielleicht die physikalische, aber nicht die musikalische Analyse. (2002: 229)

Dieser Punkt ist für den vorliegenden Fall kritisch: Nicht wahrnehmbare Intention und insbesondere nicht intendierte Wahrnehmung dürfen bei Ferrari nicht ausgeschlossen werden, möchte er doch den Hörer dazu veranlassen, sich seine eigene Geschichte aus der Musik zu bilden. Doch die von der Semiotik herrührende Zweiseitigkeit des Werkes als Objekt ist auch in Delalandes Methode äußerst relevant: Das Werk manifestiert sich einerseits als Objekt der Produktion, andererseits als Objekt der Rezeption (siehe 1.1.3); eine Analyse kann deshalb auch auf beiden Seiten unternommen werden: Einerseits die *poietische Analyse,*[101] welche nach Delalande „Spuren einer Intention, einer Vorgehensweise, eines Stils, von Einflüssen, von Strategien“ (2002: 230) zu entdecken versucht. Für ihn sind dies Aspekte der „gelenkten Produktion“ (ebd.). Andererseits kann eine ästhesische Analyse[102] vorgenommen werden, bei welcher im ‚Werk‘ als Klangobjekt „Erklärungen dafür [gefunden werden], was ein Hörer

[101] Für die deutsche Übersetzung von Delalandes Text – welche hier als Quelle dient – wird diese Analysevariante etwas missverständlich „poetische Analyse“ genannt – allerdings rührt der Begriff von der *Poiesis* her.
[102] Hier weist der Übersetzer Delalandes darauf hin, dass sich der Begriff *ästhesisch* ausschließlich auf die Rezeption bezieht, im Gegensatz zum Begriff *ästhetisch* (Delalande 2002: 230).

fühlen, sich vorstellen oder assoziieren kann oder dafür, was dem Objekt eine bestimmte Form gibt“ (ebd.). Dieser Vorgang basiere auf ‚gelenktem Hören‘, dessen Begriff Delalande so begründet: Jeder konzentrierte Hörer habe letztlich das Ziel einer Strategie des Hörens – sei diese auch nur unbewusst – welche jedoch ständig revidiert werde, abgeglichen werde durch verschiedenste Einflüsse: „In dieser Tätigkeit sind Zweckorientierung, Strategien, strukturierte Wahrnehmung, symbolische Verschlüsselungen und Emotionen aufeinander bezogen in wechselseitiger Abhängigkeit und zunehmender Anpassung an dass, was wir ‚gelenktes Hören’ nennen“ (ebd.: 232) – was letztlich Versuch zu sein scheint, Szendys Höroperationen-Theater und das damit einhergehende Werk-Schlachtfeld mit Ordnungsstrategien zu versehen. Zu betonen ist jedoch, dass selbst ein zerstreutes Hören, wie es Szendy als potenziell relevant und gehaltvoll einschätzt, seine Berechtigung finden würde in der Ordnungsstrategie eines gelenkten Hörens.

Delalandes *ästhesische Analysen* basieren auf externen Untersuchungen, ähnlich den mit Hörern und Hörerinnen durchgeführten *Listener Testings* von Landy. Allerdings werden dafür lediglich ExpertenInnen und KennerInnen elektroakustischer Musik einbezogen (Delalande 2002: 230). Aus dieser Entscheidung lässt sich möglicherweise auch das ‚gelenkte Hören’ folgern, sind doch Experten und Kenner eher vertraut mit Ordnungsstrategien wie auch bestückt mit Erfahrungswerten, was das Heraushören möglicher Intentionen eines Komponisten betreffen.

Interessant scheint aber für die vorliegende Untersuchung Delalandes Variante dahin gehend zu sein, dass unterschiedliche, individuelle Arten gelenkten Hörens in ein- und demselben Stück Musik möglich sind – also eigentlich verschiedene Ordnungsstrategien im Höroperationen-Theater. Aus diesen unterschiedlichen Varianten kristallisieren sich verschiedene für Analysen relevante Gesichtspunkte heraus, genauer gesagt eröffnen diese erst mögliche Perspektiven und Ansatzpunkte ästhesischer Analyse (ebd.: 230). Auch wenn methodische Details der *externen Untersuchungen* nicht detailliert beschrieben sind, seien die Grundzüge davon kurz erläutert: Vom Hörer als klanglich wesentlich Wahrgenommenes oder Empfundenes wird dadurch untersucht, dass in Einzelgesprächen gesammelte Informationen von Hörern transkribiert werden und daraus die entscheidenden Gesichtspunkte gefolgert werden. Anhand einer Transkription respektive Codierung wird also Wesentliches der Hörerlebnisse herausgeschält. Erst diese Auswertung könne schließlich zeigen, welche Konfigurationen eines Werkes entscheidend für mögliche Analysen desselben sind, da es unendlich viele solcher Konfigurationen gebe. Die Beschränkung auf nur wenige

Gesichtspunkte sei elementar wichtig – Ergebnis der externen Untersuchung sei deshalb die Eruierung möglicher Gesichtspunkte, welche entscheidende Konfigurationen sichtbar machen können und damit erst die Analyseansätze bestimmen – dies aber auch mit Einbezug produktionsanalytischer Aspekte (ebd.: 230 ff). Inwieweit die Analysen auch ohne Produktionsanalyse auskommen könnten, bleibt dabei unklar.

Auffallend ist die nicht begründete Auswahl von lediglich acht Hörern. Zu erklären wäre diese kleine Auswahl damit, dass es nicht um eine allumfassende Untersuchung geht, sondern um das exemplarische Aufzeigen von möglichen Varianten gelenkten Hörens und die Überprüfung des Testverfahrens: Die möglicherweise unendliche Zahl an zu entdeckenden Konfigurationen in einem Werk zwingt dazu, sich auf wenige Gesichtspunkte zu fokussieren. Die Entscheidung darüber, welche Aspekte als genügend interessant zur Analyse eingestuft werden, wird also nur partiell vom Analysten selbst bestimmt. Vielmehr liegt diese bei den Zuhörenden, respektive bei deren Wahrnehmungen. Damit rückt die Subjektivität der Rezipienten in den Fokus – der Anspruch einer allgemeingültigen Einschätzung, welche Kriterien für eine Analyse als gerechtfertigt zu gelten haben und welche nicht, wird damit aufgegeben.

Da die von Delalande durchgeführten Auswertungen nicht auf schriftlich fixierten Hörprotokollen, sondern auf Transkriptionen der Einzelgespräche basieren, bleibt unklar, inwieweit diese Einzelgespräche die Wahrnehmung der beteiligten HörerInnen beeinflussen können, zusätzlich zur Entwicklung eines ‚gelenkten Hörens'. In den *Listener Testings* von Leigh Landy hingegen scheint der Hörer tendenziell dazu hingeführt zu werden, ‚something to hold onto' zu finden. Unter Rekurs auf aufgeworfene Fragen bezüglich Hörregimes ist so für den hier vorliegenden Spezialfall Ferrari die kritische Frage berechtigt, ob denn Landys *Questionnairies* den Hörer nicht bereits zu sehr steuern, verbleiben doch die Fragen in den weiteren Hörprozessen möglicherweise präsent. So könnte die zweite Frage aus dem *Directed Questionnaire*, „What sounds did you recognize in the composition?" (Landy 2006b) einem Hörer bereits suggerieren, im nächsten Hörprozess Klänge erkennen zu wollen, obwohl dies nicht sein Hauptinteresse gewesen wäre. Hier könnte der Einwand erhoben werden, dass solche Phänomene auch in Tests ohne Fragebogen entstehen können, dadurch, dass sich ein Hörer schreibend mit der klingenden Materie beschäftigt und damit unbewusst selbst lenkt. Dabei entsteht jedoch ein gelenktes Hören auf Eigeninitiative und nicht durch einen noch so einfachen Fragebogen.

Delalandes Untersuchungen sind für den vorliegenden Fall insbesondere deshalb relevant, weil sie dem Hörer die Fähigkeit und Möglichkeit attestieren, entscheidende Gesichtspunkte durch das Hörerlebnis zu eruieren, ohne dass die Intention des Komponisten dabei ausgeprägt gewichtet wird.

5.4.3 Philip Tagg: *Reception Test*, *unguided association*

Ein Hörprotokoll, welches noch ausgeprägter auf Subjektivität des Hörers baut, wird bei Philip Taggs *Reception Test* generiert (2012: 200 ff). Er verfährt in seiner Methode ohne Fragebogen, er bevorzugt eine Datengewinnung durch *unguided association* (ebd.: 204 f.). Auch wenn er nur den Vergleich zur problematischen Variante mit *Multiple choice* zieht, sind die Vorteile der *unguided association* auch für den vorliegenden Fall bezüglich ihres offenen Ergebnisses klar vorhanden. Eine Variante mit *Multiple Choice* käme einem hier unerwünschten Hörregime gefährlich nahe. Tagg argumentiert:

> […] Multiple choice tests will be methodologically flawed if you can't convincingly explain which processes led you to exclude every thinkable response possibility and to include only the very few alternatives you allow respondents to select from. (ebd.: 204)

Für ungelenkte Tests – *unguided association tests* – hingegen genügen wenige Instruktionen zum Ablauf des Hörprozesses und der Form des Hörprotokolls. Es gilt kein Hörregime, außer solche, welche grundlegend existieren: beispielsweise der soziokulturelle Rahmen, der unseren Hörprozess unweigerlich mitprägt. Die Rezeption ist also Hauptinteresse, es bleibt auch offen, inwieweit sich ein ‚gelenktes Hören' einstellen könnte. Ob ein wiederholtes Hören in Taggs *Reception Tests* eingeplant ist oder nicht, wird nicht erwähnt.

Die von HörerInnen erstellten Hörprotokolle durchforstet Tagg insbesondere auf intersubjektive Aspekte. Wichtigster Begriff ist dabei die VVA, die „Visual-Verbal-Association" (ebd.: 200 f.): Tagg erstellt anhand der gesammelten Daten von rund 600 individuellen Zuhörenden eine ausführliche Klassifizierung, eine Taxonomie der VVAs (ebd.: 209 ff), betrachtet diese aber auch unter einem kritischen Licht. So erwähnt er beispielsweise die Problematiken von „demographic inadequacy" und „cultural specificity" (ebd.: 215 ff). So sind in Taggs Taxonomie der VVAs Begriffe zu finden wie: „curtain comes up", „irony", „messy", „peaceful", „Laurel & Hardy", „chewing gum", „5th avenue", „Beethoven", aber auch „for a long time", „babble" und „bloody awful" (ebd.: 209–215).

Landy und Delalande konzentrieren sich bei ihren Untersuchungen auf elektroakustische Musik. Tagg jedoch sähe bei seinen *Reception Tests* keinen Sinn darin, das Hören von solcher ‚Nischenmusik' zu untersuchen. Sein Interesse liegt darin, semiotische Universalregeln des Musikhörens in dem Bereich zu eruieren, wo sich diese am universalsten manifestieren dürften, nämlich in *our culture's mainstream media*:

> It surely makes more sense to start by trying to understand what is mediated in our culture's mainstream media before positing general theories of signification based on discussion of subcultural, counter-cultural or other 'alternative' musical codes like avantgarde techno, speed metal, bebop, Boulez, Beethoven's late period or any other repertoire contradicting or complementing rather than belonging to the dominant mainstream of musical practices in our society. (ebd.: 149)

Im vorliegenden Fall geht es jedoch nicht um die Suche nach einer universalen intersubjektiven Klangsemiotik, sondern um den Spezialfall der Musik von Luc Ferrari. Hier wird Subjektivität im Sinne von Individualität in den Vordergrund gerückt, deshalb wird Intersubjektivität nicht als einzig maßgeblicher, sondern vielmehr als ein die Subjektivität erweiternder Faktor betrachtet.

Andererseits gilt aber, dass vieles in Ferraris Musik Gegenentwurf zu rational geprägten Herangehensweisen an zeitgenössische Musik ist, es wird hinterfragt, umschifft und persifliert – und damit kann auch nicht eine auf reine Experten elektroakustischer Musik ausgerichtete Untersuchung genügen, wie sie beispielsweise von Delalande unternommen wird. Der Journalist Jean-Michel Damian schreibt 1969 in seiner Rezension zu Ferraris Stück *Hétérozygote*:

> Les œuvres de Ferrari réclament une écoute que le musicien appelle lui-même 'pop' […], cela veut dire qu'il n'est besoin d'aucun bagage intellectuel pour apprécier cette musique 'Pop', c'est aussi une écoute 'anti-culturelle' […], la seule culture nécessaire est celle que chacun possède: la mémoire de ses propres souvenirs. (zitiert nach: Castanet 2008: 165 f.)

Eine höranalytische Methode kann bei Ferraris Musik also nur im Dazwischen gefunden werden: weder eine Mainstream-Media-Untersuchung ist möglich, auch wenn eine *écoute pop* gefragt wäre, noch kann nur nach einer Kongruenz zwischen Intention und Rezeption gesucht werden, und ein ‚gelenktes Hören' ist bei Ferraris Musik möglicherweise mehr mit eigener Rezeption beschäftigt als mit Intentionen des Komponisten.

Die dafür entwickelte Methode des *Repeated One Chance Reception Tests* weist Parallelen zu den beschriebenen Varianten von Landy, Delalande und Tagg auf, ist aber im

Grundgedanken gänzlich anders ausgerichtet: Der *Repeated One Chance Reception Test* ist methodisch der Autoethnographie zuzuordnen. Anstelle von Intersubjektivität steht Multisubjektivität im Fokus, anstelle eines durch den Komponisten gelenkten Hörens steht ein von der Musik wie auch dem Hörer gelenkter *improvisational approach*. Anstelle einer großen Zuhörerschaft oder wenigen Experten elektroakustischer Musik sind einzelne Hörer gefragt, deren Wissen und Interesse mit meiner eigenen musikalischen Erfahrung und Tätigkeit korrelieren. So wird meine Subjektivität relativiert und zur Multisubjektivität erweitert, die beigezogenen Hörer sind also meine ‚Mithörer'. Der Test ist somit anders gewichtet, die Anzahl Hörer hängt von gänzlich anderen Kriterien ab, und die Auswertung soll auch die im Vorfeld dieser methodischen Betrachtungen formulierten Aspekte berücksichtigen – insbesondere diejenigen der Einmaligkeit des Hörerlebnisses und den Potenzialen und Defiziten des wiederholten Hörens. Im folgenden Unterkapitel wird das Testverfahren beschrieben; anschließend (5.5) wird der Test bezüglich seiner autoethnographischen Kriterien genauer diskutiert.

5.4.4 *Repeated One Chance Reception Test*

Mit dem *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) wird darauf abgezielt, in den dabei entstehenden Hörprotokollen relevante Gesichtspunkte einer Musik ausfindig zu machen und somit die ‚potenziellen Objekte' einer Analyse zu eruieren (Frisius 2002: 170, siehe auch 1.1.1), diese partiell im Hinblick auf die Intentionen und Praktiken des Komponisten hin zu untersuchen, insbesondere aber auf einzig das Hörerlebnis betreffende Daten zu durchleuchten, um die Seite der Rezeption stärker zu gewichten. Je nach Strategie des ‚gelenkten Hörens', je nach Grad der Zerstreuung im Rahmen eines konzentrierten Hörens werden ausgeprägt subjektive, individuelle Ergebnisse generiert. Der ROCRT basiert deshalb auch nicht auf Fragebogen, sondern lediglich auf einem geregelten Ablauf des Hörprozesses und kurzer Anleitung zum Verfassen der Hörprotokolle (Anhang ii). Der Ablauf definiert sich aus einer Abfolge von drei Modellen A, B und C, welche unterschiedliche Regeln enthalten. Diese drei Modelle werden jeweils mit einer Komposition auf Tonträger durchgeführt; die Modelle werden jedoch nicht unmittelbar hintereinander durchgeführt, wie es bei Leigh Landys *Listener Testing* gemacht wurde, sondern mit einem jeweiligen zeitlichen Mindestabstand von zwei

Tagen – dies, um dem Hörer ein Vergessen zu ermöglichen und somit einem üblichen Hörerlebnis näher zu kommen.

Die Hörprotokolle von Modell A sind ähnlich den *Reception Tests* (Tagg) gestaltet: sie werden *während* des Hörens erstellt, einer *écriture automatique* ähnlich. Dafür darf die ganze Komposition ein einziges Mal unterbrechungsfrei gehört werden. Im Idealfall geht es um die Einmaligkeit eines ersten Hörerlebnisses, auch wenn der Schreibprozess nur eine Auswahl an Aspekten des Gehörten aufzeigen kann. Mit dem Ansatz einer *écriture automatique* wird ein möglichst unreflektiertes und unzensiertes Schreiben angestrebt – so wird insbesondere eine *right brain esthesis* betont, ein *Improvisational Listening* könnte sich zeigen, Formen von *Synaesthesis* auftauchen. Dies allerdings mit dem Vorbehalt, dass Schreiben eine gänzlich andere Tätigkeit ist als Hören und deshalb genauso zu einer Taubheit für *Ungehörtes* führen könnte. Dennoch ist eine *écriture automatique* ein methodischer Kniff, um unerwartete, aber trotzdem valide Ergebnisse zu stimulieren.

Eine Wiederholung des Hörprozesses wird mit Modell B respektive C eingeführt, wie sie auch bei Landys *Listener Testing*-Methode elementar ist. In Modell B werden qualitative Daten *nach* dem Hörprozess in Textform generiert: Dazu wird die Komposition erneut gehört, jedoch nicht in unterbrechungsfreier Version, sondern in kürzere Abschnitte geteilt (im besten Fall einzelne, vom Komponisten bereits gemachte Sinneinheiten wie z.B. Sätze), um präzisere Hörprotokolle zu erhalten. So wird ein Prozess des Erinnerns, des Präzisierens und Revidierens stimuliert und allenfalls auch ein individuell gelenktes Hören angeregt. Darin kann sich eine *right-* wie auch eine *left brain esthesis* entfalten, ein gelenktes Hören kann sich einstellen, und möglicherweise entwickelt der Hörer seine eigenen *suggestions about how to listen*. In Modell C wird der Hörer dazu angehalten, ebenfalls *nach* erneutem, aber wiederum unterbrechungsfreiem Hören der integralen Komposition aus freien Stücken über das zuvor Gehörte zu schreiben.

In einer Variante von Modell B (B', siehe Anhang ii) sind Ähnlichkeiten zu Landys Methode zu erkennen bezüglich der Vermittlung von weiterführenden Informationen des Komponisten: öffentlich einsehbare Texte zu den betreffenden Kompositionen[103] stehen *vor* dem Hörprozess zur Verfügung. Auch hier kann sich eine *right-* wie auch eine *left brain esthesis* bemerkbar machen. Qualitäten des Tonträgers als multidisziplinäres Medium, wie sie Grubbs erwähnt (siehe 5.2), würden in diesem Prozess möglicherweise ihre Wirkung zeigen: So ließen

[103] Zum Beispiel ein Werkkommentar zu Ferraris *Les Arythmiques* auf der Webseite lucferrari.com (Ferrari: Analyses & réflexions, Zugriff 02.11.2019).

Elemente des Erscheinungsbildes vom Tonträger wie Booklet-Texte, Design und Coverart ein Hörerlebnis in erweiterter, teilweise allerdings auch gelenkter Weise zu. Allerdings ziehen solche Aspekte nur durch intrinsische Motivationen die Aufmerksamkeit auf sich, was sich auch im ROCRT zeigt: Einführungstexte werden nicht unbedingt gelesen (die Mithörer wurden auch nicht dazu gezwungen). Physische Tonträger sind für solche Methoden schwierig zu handhaben, weil dann jeweils ein Exemplar des Tonträgers beim Mithörer vorhanden sein müsste.

Die *One Chance Reception Tests* werden also in dreifacher Variante durchgeführt und damit *repeated*. Die Bezeichnung *One Chance* bezieht sich auf eine bedeutende Grundbedingung der Tests: Dass die betreffende Komposition pro Modell lediglich einmal gehört wird. Es soll also nicht, wie es beispielsweise für spektromorphologische Analysen meist erforderlich ist, ausschnittweise und wiederholt gehört werden. Damit entspricht der Hörprozess der Tests einem üblichen, verbreiteten Vorgang des Musikhörens und fokussiert dadurch auf die stark subjektiv geprägte *right brain esthesis*-Rezeption und nähert sich so auch dem visionären Anspruch einer *inside time*-Betrachtung.

Die Berücksichtigung äußerer Hörbedingungen ist für den ROCRT als relevant einzustufen. Landy und Delalande erwähnen das während der Hörprozesse herrschende Umfeld nicht; einzig Tagg erläutert, wie wichtig solche (Stör-)Faktoren sein können. So hält er beispielsweise fest, dass Schulungsräume dafür ungeeignet sind: „A distinct disadvantage is that classrooms are supposed to be sites of rational discourse rather than of the holistic, lateral and synaesthetic types of cognition associated with music […]“ (Tagg 2012: 201). Für den ROCRT wurde entschieden, ein privates, konzentriertes Hören vorauszusetzen – so steht in den Regeln beispielsweise: „Konzentriertes Hören über gute Kopfhörer, mit angenehmer Lautstärke, oder über gute Lautsprecher, im Falle einer akustisch ruhigen Umgebung. Möglichst wenig visuelle Ablenkungen. Das Hörerlebnis steht im Vordergrund, im Sinne einer fokussierten Wahr-nehmung auf auditiv Rezipiertes“ (Anhang ii). Die Methode beruht damit auf Hörprozessen, welche so wenig wie möglich von externen Einflüssen betroffen sind. So wird vom Rezipienten zwar höchste Konzentration erwartet – lässt diese während des Hörens aber zu wünschen übrig, ist dies in dieser Variante eher auf die Musik und den Hörer selbst zurückzuführen denn auf andere, dem Hörprozess fremde respektive äußere Einflüsse; in der Hoffnung, dass so möglichst aufschlussreiche Aspekte der Musik Ferraris eruiert werden können.

Ich selbst als Entwickler des ROCRT bin ebenso gefordert, mit bestem Wissen und Gewissen eine Durchführung des Tests zu unternehmen, denn meine eigenen Hörprotokolle sind die Basis der höranalytischen Annäherungen, weshalb der Test der Autoethnographie zuzuordnen ist – die spezifischen Hintergründe dazu werden im nun folgenden Kapitel diskutiert.

5.5 Der *Repeated One Chance Reception Test* als autoethnographische Methode

Der *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) ist als autoethnographische Methode der Datengenerierung zu verstehen (siehe auch 1.4). Es handelt sich um eine für den vorliegenden Fall spezifizierte *systematic self-observation* (Chang 2008: 91): Die Datengenerierung findet in einem systematisierten Ablauf statt. Die Irreversibilität des Tests – ich selbst kann die Musik von Ferrari nicht mehr so hören, als hätte ich sie noch nie gehört – hat dazu geführt, dass der ROCRT mit seiner strengen Regelung der Modelle A, B und C nur noch bei meinen Mithörern tatsächlich möglich ist. Allerdings wird der Idee des erstmaligen Hörens auch bei meinen eigenen Durchführungen dennoch Rechnung getragen, aus autoethnographischen Gründen: Als Musiker und Performer habe ich den Anspruch, Dinge immer wieder neu zu betrachten – beim unmittelbaren Produzieren stelle ich den Versuch an, etwas mir Vertrautes als neu wahrzunehmen. So beispielweise einen mir bekannten Klang in einer Weise zu spielen, dass er dennoch in seiner Qualität quasi neu entdeckt wird – sei dies beispielsweise bezüglich seiner Klangfarbe, seiner Verortung im jeweiligen musikalischen Kontext, seiner Lautstärke oder auch bezüglich seiner außermusikalischen Qualität. Insbesondere als improvisierender Musiker sind solche Aspekte meiner Meinung nach sehr relevant. Die visionäre Überlegung von Derek Bailey – „If you could only play a record *once*, imagine the intensity you'd have to bring into the listening" (Watson 2013 [2004]: 424, zitiert nach Grubbs 2014: xi) – gilt denn auch im kreativen Prozess des Musizierens als Prämisse, um überhaupt eine tatsächlich sich stets erneuernde Musikpraxis zu bewahren und nicht einem routinierten Abspielen von Erlerntem zu verfallen. Genauso wird hier also versucht, dem Hörerlebnis beim ROCRT mit diesem Anspruch zu begegnen.

Ein (bei Bailey unberücksichtigter) Unterschied besteht allerdings darin, dass das Hörerlebnis durch mein ausgeprägtes Vorwissen sich deutlich anders gestalten dürfte als bei

meinen Mithörern, denn gerade durch dieses Vorwissen wird eine vertiefte, möglicherweise auch veränderte Sicht ermöglicht. Die autoethnographischen Daten der eigenen Hörprotokolle werden durch diejenigen meiner Mithörer deshalb relativiert, erweitert und hinterfragt: Insbesondere durch die erstmaligen Hörerlebnisse der anderen Hörer wird das möglicherweise mit zu viel Vorwissen belastete Ergebnis meiner eigenen Protokolle aufgefrischt. Die *systematische Selbstbeobachtung* wird so ergänzt mit *interactive self-observation*, wie sie auch von Chang als Methode beschrieben wird (Chang 2008: 94). Diese interaktive Selbstbeobachtung grenzt sich, so wie es Chang beschreibt, von üblichen sozialwissenschaftlichen Methoden ab:

> Interactive self-observation can take place when you study others on the topic in which you have a personal interest. […] In this type of interactive self-observation you collect data on others but you enter your perspectives in data analysis by comparing your experiences with others'. (ebd.)

Die Daten werden für die Auswertungen untereinander kombiniert, was zu einer vertieften und aufschlussreichen Betrachtung führen kann. Hier findet *autoethnographische Selbstreflexion* (ebd.: 95 f.) statt, mit dem Schritt der Auswertung der Tests. Die externen Daten werden ebenfalls von mir selbst ausgewertet, die Selbstreflexion wird damit wiederum interaktiv. Chang befürwortet die Interaktivität durch das Einbeziehen externer Daten so: „Data from external sources – other individuals, visual artifacts, documents, and literature – provide additional perspectives and contextual information to help you investigate and examine your subjectivity" (ebd.: 103) Das Spezifische am ROCRT ist aber, dass die externen Daten mehrheitlich auf dieselbe Art generiert werden wie bei meiner eigenen autoethnographischen Datensammlung (bis auf die erwähnten Einschränkungen meiner eigenen Tests und ihrer Irreversibilität); es handelt sich damit nicht um externe ergänzende und das Feld erweiternde Kontextinformationen, sondern um zusätzliche fokussierende Perspektiven des selben, jedoch jeweils individuellen Hörvorganges. Nicht nur beim Auswerten, sondern auch bereits bei der Durchführung des ROCRT ist autoethnographische Selbstreflexion im Spiel, allerdings dem Test entsprechend nicht gelenkte: Während in Modell A mit seiner *écriture automatique* ein betont unmittelbares *self-observation recording* stattfindet – auch im Sinne eines Sich-beim-Hören-Zuhörens und *inside time* –, setzt im zweiten und dritten Hördurchgang (Modelle B und C) eine dem Test inhärent intuitive *self-reflection* statt: einerseits dank nachträglichem *outside time*-Schreiben, andererseits auch durch allfälliges Bezugnehmen auf vorangegangene Hördurchgänge reflexiv geprägt.

Die für interaktive Selbstbeobachtung hinzugezogenen Mithörer sind potenzielle Parallelfälle meiner eigenen künstlerischen Tätigkeit respektive Biographie (siehe Anhang i).[104] Deshalb sind sie einer einzelnen Gruppierung zugehörend: den praktizierenden Musikern und Musikerinnen. Allerdings sind sie spezifisch, rekurrierend auf meinen musikalischen Hintergrund ausgewählt worden:[105] Ein Mithörer (hier Henri genannt) ist klassisch ausgebildeter Pianist, spezialisiert auf die Interpretation zeitgenössischer Klavier- und Kammermusik, aber bis zu einem gewissen Grad auch vertraut mit elektronischen Musikinstrumenten. Sein musikalischer Horizont ist betont breit, von improvisierter Musik, populäreren Genres bis hin zu aktueller komponierter Musik. Ein anderer Mithörer (Maurice genannt) ist vor allem im Bereich der elektroakustischen Musik mit autodidaktischer Ausbildung tätig – seine musikalischen Interessen sind denn auch eher im Spezialistentum elektroakustischer Musik anzusiedeln, wobei seine musikalische Praxis im Bereich des *Heavy Metal* ihren Anfang nahm und damit einen differenten Zugang zu elektroakustischer Musik hat. Ein dritter Mithörer (Nicolas genannt) ist insbesondere als Komponist tätig und vertraut mit Elektronik – er deckt damit meine Erfahrung als Komponist ab, sei dies im Bereich von elektroakustischer Musik oder im Bereich herkömmlich notierter Instrumentalmusik. Ein weiterer Mithörer (Marc genannt) ist als Komponist, aber auch vermehrt als Dozent für Musiktheorie tätig; er ist damit derjenige Hörer, welcher meine ebenfalls vorhandenen, zumindest in vergangener Zeit ausgeprägten Interessen für strukturelle Aspekte von Musik abdeckt wie auch den akademischen Zugang garantiert, welcher meine künstlerische Biographie mitprägte.

Bereits mit diesem eng abgesteckten Kreis von Mithörern kann die Vielfalt an Varianten von Hörhaltungen aufgezeigt werden. Zudem können damit Analyseergebnisse generiert werden, welche ansonsten nicht zustande kommen würden. Dass mit diesem Verfahren herausgeschälte Erkenntnisse mit zahlreichen blinden Flecken, d.h. fehlender Informationen versehen sind, versteht sich von selbst, wird aber auch in den Auswertungen selbst erörtert. Häufig ist nicht von Intersubjektivität auszugehen, sondern von Multisubjektivität. Dies ist jedoch ganz im Sinne der Autoethnographie zu verstehen: wie darin Validität, Reliabilität und Generalisierbarkeit zu verorten ist, erläutern Ellis, Adams und Bochner in ihrem Beitrag zur Autoethnographie im *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie* (Mey und Mruck 2010).

[104] Im vorliegenden Fall sind alle Mithörer männlich, deshalb wurde auch die männliche Form beibehalten; siehe dazu auch die Argumentation in Kapitel 1, Fußnote 4.
[105] Kurze Biographien meiner Mithörer sind in anonymisierter Form ebenfalls im Anhang i zu finden.

So argumentieren sie betreffend einer Generalisierbarkeit:

> […] Generalisierbarkeit ist für Autoethnografie wichtig, jedoch nicht in der traditionellen, sozialwissenschaftlichen Bedeutung, die sich auf große Stichproben bezieht. In der Autoethnografie verschiebt sich der Fokus der Generalisierbarkeit von den Befragten zu den Leser/innen: Sie wird von Letzteren auf die Probe gestellt, wenn diese feststellen, ob eine Geschichte an eigene Erfahrungen oder an die Erfahrung von anderen Menschen, die sie kennen, anschließt. Die Generalisierbarkeit ist auch abhängig davon, ob es gelingt, unbekannte kulturelle Prozesse so zu beleuchten, dass Leser/innen darüber nachdenken, inwiefern Leben einander ähnlich und verschieden sind und spüren, dass sie Neues über unbekannte Menschen oder Leben erfahren haben (Ellis 2004, S. 195) [Verweis im Original]. (Ellis, Adams u.a. 2010: 352)

Die Generalisierbarkeit fokussiert also auf die Leserschaft – im vorliegenden Fall ist diese auch Hörerschaft: Jeder Leser, jede Leserin kann sich in dieselbe Situation des Hörens versetzen, anhand des Hörerlebnisses die Auswertung nachvollziehen, den ROCRT sogar selbst durchführen oder aber einfach nur beim Zuhören.

Betreffend Validität ist die Autoethnographie insbesondere auf eine Relativierung bedacht:

> Für Autoethnograf/innen bedeutet Validität, dass ein Werk sich um Wahrscheinlichkeit bemüht; es ruft in den Leser/innen das Gefühl hervor, dass die beschriebene Erfahrung glaubhaft und möglich ist, dass das, was dargestellt worden ist, wahr sein könnte. Die Geschichte sollte deshalb kohärent sein […][und] Autor/innen und Leser/innen verbinden. (ebd.: 352)

Validität wird im vorliegenden Fall genauso verstanden und entspricht auch der Thematik der Fragestellung. Zudem ist Ferraris Musik ebenfalls auf eine ähnliche Validität ausgerichtet bzw. sie kann nur durch diese in ihrer Form anerkannt werden.

Von Reliabilität des Tests auszugehen, ist von vornherein ein Ding der Unmöglichkeit und für die Autoethnographen in dem Sinne auch kein Diskussionspunkt, da sie Reliabilität anders betrachten: „Fragen der Reliabilität beziehen sich in der Autoethnografie auf die Glaubwürdigkeit der Erzählenden“ (ebd.: 351). Mit dem ROCRT befindet man sich in einem Bereich, der letztlich stark von Glaubwürdigkeit ausgeht: alle Teilnehmenden sind sich ihrer Aufgabe bewusst und bekunden durch ihre Teilnahme starkes Interesse für den Gegenstand. Ob die Aufgabenstellung zwangsläufig zu glaubwürdigen Aussagen führt, wäre die kritische Frage, welche in Anbetracht des Forschungsgegenstandes jedoch als absurd eingestuft werden muss. Im besten Fall manövriert sich die zuhörende Person mit ihrer *écriture automatique* in einen risikoreichen Zustand, weil die Kontrolle über Geschriebenes verloren geht – was allerdings mitnichten bedeutet, dass die Daten unglaubwürdig würden, ganz im Gegenteil: generierte

Daten, welche mit einem allfälligen Kontrollverlust korrelieren, sind bei Ferraris Musik möglicherweise die aufschlussreichsten.

Im Gegensatz zum autoethnographischen Ansatz, wie ihn beispielsweise Ellis, Adams und Bochner (ebd.) beschreiben, bei welchem aus Gründen der Fragestellungsperspektive (nämlich derjenigen der Selbstreflexion) Erinnerungen im Vordergrund stehen, betont die Autoethnographie-Spezialistin Chang, dass es in der Autoethnographie nicht nur um *Memory Data*, sondern auch Daten aus der Gegenwart gehen kann, also um ‚Erinnerungen des Jetzt', und damit um selbstbeobachtendes Forschen (Chang 2008: 90). Musikhören ist eine dementsprechend gegenwärtige Tätigkeit – hier werden deshalb autoethnographische Daten der Gegenwart gesammelt, welche jedoch auch mit Erinnerung verhandeln; einem Wechselspiel von *inside*- und *outside time* gleichend. Chang argumentiert mit einem Vergleich zur Ethnographie und der dort üblichen Verwendung der Begriffe ‚etisch' und ‚emisch': mit der teilnehmenden, ethnographischen Beobachtung sammelt der Forschende Daten aus in der Gegenwart stattfindenden Ereignissen im Leben von anderen Personen und damit aus *etischer* Sichtweise, also aus Sicht einer der beobachteten Kultur außenstehenden Person. In der autoethnographischen Variante werden hingegen Daten aus dem eigenen Leben gesammelt, was einer spezifischen Art der *emischen* Sichtweise entspricht: Es werden nicht nur Phänomene im eigenen emischen Umfeld untersucht, sondern vor allem unmittelbare Selbstbeobachtungen an sich selbst getätigt.[106]

Die emische Sichtweise basiert hier allerdings auch auf meiner künstlerischen Tätigkeit, und damit auf meinen biographischen Hintergründen: Als Musiker und Performer bin ich mit der Materie elektroakustischer Musik vertraut, die Spielpraxis mit Elektronik kenne ich selbst, und ich habe meine eigene ‚Geschichte' elektroakustischer Musik erfahren. So sind möglicherweise Resultate betreffend der Werkrealisierung, respektive zu Aspekten der Performance zu erwarten. Hinsichtlich der Aisthesis ist meine Hörerfahrung und Konzerterfahrung entscheidend. Hier ist die subjektive Hörhaltung als grundsätzlich emische Sache zu verstehen, denn der Hörer gehört immer zu den Hörern seines kulturellen Umfeldes.

Bei Selbstbeobachtung mittels Hörprotokollen und deren Auswertung entstehen die Daten nicht nur auf Basis von Erinnerungen, sondern von gegenwärtigen *inside time*-Ereignissen, nämlich dem höchst komplexen Vorgang des Hörerlebnisses. Chang fasst zusammen: „Self-observational data record your actual behaviours, thoughts, and emotions as they occur in their

[106] Zur etischen Autoethnographie der 1970er Jahre siehe Unterkapitel 1.4, Fußnote 32.

natural contexts" (2008: 90). Dadurch, dass einzig durch die Musik und die Regeln, wann geschrieben werden darf, bestimmt wird, wie die Daten generiert werden, ist von einem narrativen Format mit ausgeprägter Unmittelbarkeit zu sprechen – insbesondere bei Modell A ist von höchstmöglicher Unmittelbarkeit des Schreibprozesses auszugehen. Chang beschreibt eine *inside time*-Aufnahme von Selbstbeobachtungsdaten als *On-site-recording*:

> Self-observation recording [d.h. die Datenaufnahme] can also vary in terms of immediacy. On-site recording refers to immediate recording of thoughts and behaviors that have just occurred or are presently unfolding. This on-site recording is likely to capture immediate emotion, provide a less tampered-with perspective, and record vivid memories of what you just observed. (2008: 93)

Die Kehrseite dieser Methode (wenn nicht aller Analysemethoden) ist dennoch vorhanden, denn „your flow of thoughts can be disrupted" (ebd.: 93) – ein Aspekt, welcher auch beim hier durchgeführten ROCRT beobachtet werden kann, insbesondere deshalb, weil sich das Hören, das Denken und das Schreiben ihre jeweils eigenen Geschwindigkeiten haben und in Konflikt stehen können mit dem Ansatz einer *inside time*-Betrachtung und der *right brain esthesis*. Hingegen kann diese Unmittelbarkeit auch Vorteil sein (siehe dazu auch 1.4) – und im Falle von Ferraris ‚psychoanalytischer Musik' umso mehr (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 101). Chang beschreibt die Skala zwischen Unmittelbarkeit und Retrospektive so:

> When you wait to retreat from your field to record your self-observation, a less-fresh memory is traded for a natural flow of occurrence. As long as the lapse between recording and occurrences of thoughts or behaviors is not great, retrospective recording is useful for autoethnography as well. (2008: 93)

Bei Ferraris elektroakustischer Musik ist diese Skala genauso produktiv, denn Unmittelbarkeit und Retrospektive sind inhärent vorhanden – bereits das Konzept der Tautologie spielt mit dieser Skala. Auch deshalb ist der ROCRT gerade für die elektroakustische Musik Ferraris aufschlussreiches Werkzeug.

5.6 Zu den Auswertungen

Die Auswertungen ermöglichen unterschiedliche Ansätze von höranalytischen Annäherungen. Geprägt sind die Auswertungen von einer steten Reflexion derselben, was zur Folge hat, dass mehrere Schritte der Auswertung nötig sind, um zu vertieften Ergebnissen zu gelangen. Eine erste Codierung der Hörprotokolle zeigt bereits auf, wie sich unterschiedliche Hörhaltungen im Text niederschlagen können. Dazu wurde der Versuch unternommen, unterschiedliche Hörhaltungen zu detektieren: Ein formales, ein strukturelles und ein spektromorphologisches Hören, aber auch ein technologisches, assoziatives und referenzielles Hören, bis zu einem Sich-beim-Zuhören-Hören als Phänomene des Abschweifens (siehe Anhang vii.d und viii.d). Mit diesen Auswertungen von Protokollen kann nicht nur das ‚Theater an Höroperationen' aufgezeigt werden. Die Auswertungen sind auch Leitfaden für weitere Auswertungen, welche den Fokus auf bestimmte Hörhaltungen oder -strategien legen können, um damit höranalytische Annäherungen an die an sich schwierig greifbare Musik durchzuführen. Ein Vergleich verschiedener Hörprotokolle desselben Hörers zeigt mögliche Hörstrategien auf, der Vergleich oder Abgleich von Hörprotokollen unterschiedlicher Hörer kann bestenfalls eine hypothetisch vollständige Analyse einer Komposition mit sich ziehen.

Für eine erste Studie wurde Luc Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* gewählt. Die Gründe für diese Wahl liegen einerseits in der Autoethnographie an sich, andererseits in der ursprünglichen Fragestellung: In der Beschäftigung mit Ferrari war *Archives Sauvées des Eaux* mein erster Tonträger und damit mein erstes Hörerlebnis (siehe Vorwort). Nur schon deshalb habe ich mich bereits ausgiebig mit dem Stück beschäftigt. In meiner Forschungsarbeit ging es im Vorfeld zur vorliegenden Studie darum, herauszuschälen, inwieweit eine Dichotomie von Komposition und Improvisation in Ferraris Werk relevant ist; dadurch fand eine vertiefte Beschäftigung mit *Archives Sauvées des Eaux* statt (Badrutt 2014). Es ist also auch dahingehend ein Spezialfall. Anstatt mir unbekanntere Stücke für eine erste Studie zu nutzen, habe ich mich entschieden, gerade das bereits Bekannte dafür beizuziehen – und ein mir unbekannteres Stück für den nächsten, elaborierteren Schritt aufzusparen. Die ausgedehnte Zeitdauer von *Archives Sauvées des Eaux* mit seinen 55 Minuten könnte für eine erste Studie zwar als ungeeignet gelten; jedoch wird dadurch die zunächst vorhandene Offenheit der erwarteten Ergebnisse geschärft: Durch die Zeitdauer und musikalische Vielfalt werden weitaus mehr Aspekte tangiert als es in einer exemplarischen Kurzstudie der Fall wäre.

Die folgende Analyse von *Archives Sauvées des Eaux* ist der Methodik entsprechend nicht eine Analyse der Musik, sondern eine der Perzeption und Rezeption derselben. Damit kann die Analysemethode als qualitative Inhaltsanalyse verstanden werden, wie sie beispielsweise von Philipp Mayring vorgestellt wird (2010). Wie soll aber vorgegangen werden, wenn zunächst unbekannt ist, in welchen Bereichen die Interessen eines Analysierens zu finden sind, und deshalb ein erforderliches Kategoriensystem mehrheitlich fehlt? Die hier vorgenommenen Codierungen und die daraus entstandenen Analysen sind ein Versuch, dieses Unbekannte zu eruieren; es handelt sich deshalb um eine detaillierte Studie, welche gewisse Regeln, wie sie in der qualitativen Inhaltsanalyse angewendet würden, zunächst missachtet, um nicht in die Falle eines zu engen Regelwerks zu geraten. Um für die nachfolgende Studie von *Les Arythmiques* eine verlässliche Methodik zu definieren, kann jedoch nicht nur dieses in der vorliegenden Pilotstudie entwickelte Kategoriensystem übernommen werden, da möglicherweise wieder andere Kriterien gefragt sind – was ebenso zur entwickelten Methodik gehört; Argumente für diese Anforderungen von Flexibilität wurden bereits genügend erläutert und werden von Ferraris eigenen Betrachtungen untermauert (siehe auch Kapitel 4).

Entstanden ist eine Analyse, welche verschiedenste Phänomene der in Protokollform dokumentierten Hörerlebnisse aufzeigt, in einem größeren Kontext betrachtet und mit anderen Hörprotokollen in Bezug setzt. Als besonders wertvoll erwies sich ein Übereinanderlagern von Hörprotokollen derselben Musik – und damit verschiedener Subjektivitäten, als eigentliche interaktive Selbstbeobachtung – hier setzt denn auch das Oszillieren zwischen *outside time* und *inside time* an, wie es in 1.4 erläutert ist. Die Validität dieses Verfahrens wird darin bestärkt, sich um die *Wahrscheinlichkeit* des Ergebnisses zu bemühen, wie es in der Autoethnographie grundsätzlich der Fall ist (Ellis, Adams u.a. 2010: 352) – bei der vorliegenden Methode dadurch, dass ich die Protokolle meiner Mithörer als gleichberechtigt in ihrer Subjektivität behandle. Gleichberechtigt sind sie deshalb, weil ich durch die partielle Verwandtschaft meiner Mithörer zu meiner eigenen Biographie ihre Protokolle als genauso valide für mein Individuum betrachten kann. Das Übereinanderlagern der Protokolle hält auch dem Vorwurf entgegen, die Autoethnographen betrieben eine Nabelschau (ebd.: 352): Im hier vorliegenden Fall ist eher ein selbst auferlegtes Bloßstellen meiner eigenen Hörhaltungen vorhanden, welches mir dadurch erleichtert wird, dass ich bei meinen Mithörern ähnliche Phänomene mutmaßlich unzureichender Hörfähigkeiten feststellen kann. Ziel der Übereinanderlagerung individueller Hörprotokolle ist auch nicht das Auffinden von Intersubjektivität, auch wenn solche partiell vorhanden ist, sondern von subjektiven Varianten. Ferrari selbst würde sich auch eher für

individuelle Subjektivität interessiert haben, respektiert man seine künstlerischen Ansätze, welche bei jedem Hörer und bei jeder Hörerin ein individuelles Hörerlebnis ermöglichen möchten.

Die Unterkapitel der Analyse zu *Archives Sauvées des Eaux* geben einen ersten Eindruck davon, wie dieses Kategoriensystem ein Konglomerat aus Strukturellem, Klangmaterial, individueller Biographie, aber auch mit Verirrungen der Hörer bildet: *Klangfläche, Klangbad*; *Menschliche Laute und damit Verwandtes*; *Verbindungen zwischen Mensch und künstlicher Klangwelt*; *Andere Varianten von Verbindungen zwischen menschlicher Klangwelt, Realität und künstlicher Klangwelt*; *Assoziativ-Spektromorphologisches*; *Assoziatives, Konzentrations-schwierigkeiten, Abschweifen und Fantasieren* sowie *Stilistische Grenzüberschreitungen, Aspekte der Performance.* Ein anderes Kategoriensystem formiert sich in der Analyse von *Les Arythmiques* – vom Klangmaterial her sind klarere Abgrenzungen vorzufinden, Strukturelles und Formales findet in anderem Ausmaß statt. Die Unterkapitel dieser Analyse lassen dieses differente Kategoriensystem gut erahnen: *Choc Électrique und Liegeklänge*; *situations sonores – akustische Umgebungen*; *elektrische Impulse*; *Fetzen, Bruchstücke, Fragmentierung*; *eine Melodielinie und ein Samba* und *Klangbilder*.

Die Zusammensetzungen dieser Konglomerate sind auch Ergebnis des Balanceakts von Analyse und Interpretation – in dem Sinne, wie Chang es auch als produktive Problemstellung der Autoethnographie versteht: „[…] analysis and interpretation should not be seen in conflict with each other, but as a balancing act between fracturing and connecting, between zooming in and zooming out, between science and art“ (Chang 2008: 128). Auch die Verknüpfung von Protokolltext und nachvollziehendem Kontrollhören im Auswertungsprozess ist als Balanceakt zu verstehen – denn dieser widerspiegelt sich im Oszillieren zwischen dem *inside time*-Moment in der Musik und dem *Representation Level* davon als *outside time*-Modus. Damit wird genauso versucht, Musik und Analyse nicht im Konflikt zueinander zu sehen, sondern als Balanceakt zwischen Wissenschaft und Kunst, „between fracturing and connecting, between zooming in and zooming out“.

6. *Archives Sauvées des Eaux* – Auswertung des Hörens

Die in Kapitel 5 formulierten methodologischen Herausforderungen haben dazu geführt, dass für die folgende Studie zu *Archives Sauvées des Eaux* (*ASdE*)[107] versucht wurde, ein Kategoriensystem möglichst unabhängig von tradierten Herangehensweisen musikalischer Analyse zu formieren. Das Kategoriensystem ist deshalb nur aus den entstandenen Hörprotokollen abgeleitet. Reflexionen zur Auswertung wurden als Notizen festgehalten, um die Rückkoppelungsschleifen zu ermöglichen, wie sie für solche Kategoriensysteme erforderlich sind. Philipp Mayring erwähnt bezüglich qualitativer Inhaltsanalysen, dass „das Kategoriensystem mit seinen Definitionen das zentrale Instrument der Analyse ist und in aller Regel für das konkrete Forschungsprojekt erst entwickelt wird“ (2010: 602), was auch im vorliegenden Fall gilt. Die Entwicklung eines solchen Systems erfordert aber in diesem Fall zunächst eine schrankenlose Herangehensweise. Dies bedeutet konkreter, dass folgende Zugänge im Fokus standen:

- Hörperspektiven
- Informationsdichte
- besondere Auffälligkeiten
- Phänomene des erstmaligen und wiederholten Hörens
- Redundanz von Themen
- überraschende intersubjektive Korrespondenzen
- ausgeprägte Multisubjektivität

Solche Kriterien bieten die Basis der folgenden ausführlichen Analyse – der Umfang kann für diese erste Studie nur partiell eingeschränkt werden, weil eine möglichst vollständige Sichtbarmachung dieses Prozesses das Ziel ist; in Anbetracht der Datenmenge erscheint dies zwar als utopisch, trotzdem wird mit bestem Wissen und Gewissen eine Annäherung an diese Vollständigkeit angestrebt. Die Ergebnisse sind dementsprechend vielfältig, und es können zahlreiche relevante Rückschlüsse auf die Musik gezogen werden. Im Anschluss (6.8) an diese Dateninterpretation folgt eine Zusammenfassung dieser Auswertung in geraffter Form, dort handelt es sich also um ein Kondensat der nun folgenden Auswertung.

[107] Es existieren mehrere Schreibweisen des Stücktitels: Les archives sauvées des eaux, Les Archives Sauvées des Eaux, Archives sauvées des Eaux, Archives Sauvées des Eaux – letztere wird hier verwendet.

Zur Darstellung der folgenden Auswertung ist folgendes anzumerken: Nicht mit Namen gekennzeichnete Zitate von Hörprotokollen stammen von mir selbst – dabei wird als Referenz der Hördurchgang (ModA, ModB oder ModC) und die entsprechende Zeilennummer (z.B. Z. 13) des Protokolls angegeben. Zitate aus Hörprotokollen meiner Mithörer[108] sind zusätzlich mit den anonymisierten Vornamen versehen – Henri, Marc, Maurice und Nicolas (so zum Beispiel „Henri, ModB, Z. 35 ff"). Die Orthographie der Protokolle wird direkt übernommen; allfällige Kleinschreibungen wie auch fehlende Satzzeichen werden dementsprechend dargestellt, was einerseits zu Irritationen führen kann, andererseits bleibt dadurch die Charakteristik der Protokolle bestehen. Die Korrektur orthographischer Fehler war Sache der Hörer – alles andere wurde der Aufgabe entsprechend beibehalten und ist deshalb auch so in den Zitaten übernommen. Der Übersichtlichkeit halber sind auch kürzere Zitate in den meisten Fällen eingerückt dargestellt.[109]

Hörer Maurice hat den ROCRT leicht modifiziert umgesetzt (möglicherweise deshalb, weil die Vorgaben in Deutsch verfasst sind und wider Erwarten Verständigungsprobleme aufgetreten sind): Modell A ist den Regeln entsprechend umgesetzt; anstelle von Modell B hat er Modell A angewandt, allerdings mit einzelnen Abschnitten (gekennzeichnet mit ModA1); und anstelle von Modell C hat er Modell B verwendet. Alle anderen Hörer haben den ROCRT wie vorgesehen umgesetzt. Formal betrachtet hat dies zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt, wie in den folgenden Ausführungen ersichtlich ist.

Zeitangaben sind beim Codieren häufig relevant, um *outside time*-Text an den *inside time*-Moment der Musik zu koppeln, Zeitangaben sind deshalb in den Dokumenten der Protokollcodierungen eingetragen.[110] Bei einigen Zitaten der Studie ist zusätzlich eine solche Zeitangabe als Referenz vermerkt. So kann der Leser die Auswertung auch hörenderweise nachvollziehen. Um als Leser auf solche Referenzen zurückgreifen zu können, ist im Anhang eine Hilfestellung bezüglich Zeitangaben zu finden (siehe Anhang xviii.d). Wie in 5.1 postuliert, wird in der vorliegenden Untersuchung ein Hörregime vermieden. Um auch kein

[108] Häufig spreche ich von *Mithörern*, um das Verfahren des Übereinanderlagerns der Protokolle, des Zusammentragens von ‚gemeinsamen' Hörerfahrungen zu betonen.
[109] Auf orthographische Fehler wird also nicht hingewiesen. Zudem werden die Verweise zu diesen Zitaten nicht nach, sondern vor denselben genannt. Auch fehlt teilweise – den Protokolleinträgen entsprechend – ein Punkt am Ende eines Zitates, wie auch eine Kleinschreibung zu Beginn beibehalten wird. Die französische Zeichensetzung wurde allerdings – entsprechend allen anderen französischen Zitaten in dieser Arbeit – in die deutsche abgeändert.
[110] Das Übereinanderlagern der Protokolle ist auch deshalb oft nur ‚on the fly' – also *inside time* – zu bewerkstelligen, weil verschiedene Protokolle gänzlich unterschiedliche Schreibdichten haben können; eine schriftliche Darstellung der Überlagerung würde nur Unübersichtlichkeit mit sich bringen. Die Protokolle würden dadurch aber auch nur auf der Ebene des *Representation Levels* analysiert werden und damit *outside time* verbleiben, was nicht das Ziel dieser Untersuchung ist.

Leserregime zu errichten, ist im Anhang (iv.) die von Ferrari erstellte Spielpartitur von *Archives Sauvées des Eaux* einsehbar, um einem potenziell vorhandenen Verlust an Übersicht entgegenzuhalten.

6.1 Übersicht

Archives Sauvées des Eaux ist auf dem für diese Studie verwendeten Tonträger (Ferrari und Otomo 2008) wie auch in der Spielpartitur (siehe Anhang iv., sowie Unterkapitel 8.1) in sechs Abschnitte geteilt, welche auch hier verwendet werden (zudem wurde dieselbe Gliederung für die Hördurchgänge Modell B verwendet):
1. Immobile, *2. Turbulences*, *3. Minimal*, *4. Contrefaçon*, *5. Déconstruction* und *6. Pulsation*.[111] Grundsätzlich können anhand der Hörprotokolle verschiedene Schwerpunkte musikalischer Rezeption definiert werden. Durch das 55 Minuten dauernde Stück hindurch sind häufig Klangflächen zu hören, ihr Vorhandensein wird von Hörer Henri denn auch als linearer roter Faden, als „fil conducteur" (Henri, ModB, Z. 10) bezeichnet. Als Klangmaterial werden oft als menschliche Stimmen identifizierbare Klänge verwendet, welche punktuell und collagenartig eingesetzt werden. Aufnahmen von akustischem Instrumentalspiel etablieren zudem eine akustisch geprägte Klangwelt in einem mehrheitlich von elektronischen Klängen dominierten Werk. Zeitweilig – insbesondere in den Abschnitten *2. Turbulences* und *5. Déconstruction* – ist der Hörer mit einer äußerst dichten, bewegten elektroakustischen Musik konfrontiert, in welcher ausgeprägt gestisches, physisches und betont geräuschhaftes Klanggeschehen vorherrscht. Hier stehen klangcharakteristische und spektromorphologische Aspekte im Fokus. Dichte und Heterogenität sind dabei in einem hohen Masse vorhanden; zeitweilig macht sich dies als Faszination durch Überforderung bemerkbar. In weniger dichten bis minimalistisch geprägten Partien wie beispielsweise in *3. Minimal* sind ebenso ‚banale'[112] wie komplexe Klangkonglomerate zu hören; hier fallen insbesondere Rezeptionsstrategien auf, bei welchen

[111] Hier wird eine vereinfachte Bezeichnung verwendet – im Original der Partitur sind die Bezeichnungen *Sequence 1 ‚Immobile'*, *Sequence 2 ‚Turbulences'* usw.; in den Booklet-Texten zum Tonträger der Version Otomo Yoshihide – Luc Ferrari (2008) ist dieselbe Schreibweise vorhanden; in der Version mit eRikm (2004) hingegen fehlen Angaben zu den Abschnitten ganz. In seltenen Fällen wird hier auch nur die Abschnittnummer angegeben.
[112] ‚banal' ist hier im Sinne einer Charakterisierung von Alltäglichem, Vertrautem und wenig Komplexem zu verstehen – damit sollen solche Charakteristiken allerdings nicht als negativ bewertet sein. Ferrari würde mehrdeutige Begriffe wie *quotidien* und *anecdotique* verwenden (siehe Kapitel 4).

sich Kombinationen von ausgeprägt referenziellen Klängen (wie zum Beispiel Wellenrauschen) und artifiziellem, abstraktem Klang als musikalisches Geflecht manifestieren. *ASdE* zeigt sich als eine vielfältige und häufig sehr transparente Musik von beinahe symphonischem Ausmaß.

In der folgenden Analyse wird zunächst versucht, anhand von unterschiedlichen Kategorien von Klangmaterialien einen grundsätzlichen Einblick zu erhalten, um anschließend Bezüge und Verflechtungen als bedeutende Kriterien aufzeigen zu können. Diese Herangehensweise basiert auf den Ergebnissen meiner eigenen Hörprotokolle; die Auswertung derselben war denn auch maßgebend für die Bestimmung dieses Kategoriensystems.

6.2 Klangfläche, Klangbad

Als eine der wichtigsten klanglichen Grundlagen in *ASdE* ist flächiges Klangmaterial zu nennen. Das Stück beginnt mit einer derartigen Klangfläche, was als Nährboden und Hintergrund für anderes fungiert. Sie blendet nach rund 15 Minuten wieder aus, taucht zeitweilig in anderer Qualität wieder auf, und beschließt – erneut mit anderer Klangqualität – das Stück mit einem langen, rund zehn Minuten andauernden Decrescendo. Im Folgenden stehen diese Klangqualitäten im Fokus; sie werden anhand der Hörprotokolle auf ihre Wirkung, Charakteristik und Funktion hin untersucht.

In meinem ersten Hörprozess[113] beschreibe ich zu Beginn (*1. Immobile*) insbesondere eine Unterscheidung von Liegeklang und einzelnen Elementen stimmlicher wie auch elektronisch-instrumentaler Natur (ModA, Z. 1–16):

> Rauschen.
> Flanger. Obertöne. Vielschichtig, vielstimmig.
> Synthesizer-Klang. Wieder weg. Statik. Leicht bewegend.
> Arie. Elektronisch. Vibrato, eigenartiger Ton. Verbreitert sich, die Fläche. Grossräumig klingt es.

[113] Dieser erste Hörprozess entspricht, wie bereits in 5.5 erwähnt, nicht einem eigentlichen ersten Hören, er wird hier aber als solcher erneut kreiert.

Da sich der Liegeklang zu Beginn des Stückes als einziges Klangmaterial zunächst nur langsam während der ersten 45 Sekunden etabliert, finde ich als Hörer die Zeit, in den Klang hineinzuhören und diesen dadurch auch zu beschreiben. Zwar stehen unmittelbar zu Beginn technische Aspekte im Vordergrund – Rauschen, der klangverändernde Effekt Flanger oder ein Synthesizer (ModA, Z. 1–7). Bald aber nimmt eine mehr spektromorphologische, assoziative Beschreibung des Liegeklangs die Oberhand und wird auch später in dieser Art fortgeführt (ModA, Z. 10–16): Die Klangfläche sei vielschichtig und -stimmig, leicht bewegend. Innert Minutenfrist verbreitere sie sich zudem, sie werde großräumiger. Später, nach rund drei Minuten, werde die Klangfläche mit xylophonartigen Klängen angereichert (ModA, Z. 35). Im weiteren Verlauf wird die Klangfläche assoziativ als ‚Klangbad' (ModA, Z. 37) beschrieben. Deutlich ist, dass die Klangfläche zu komplex scheint, um während eines ersten Hördurchgangs ergiebig differenziert in Worte gefasst zu werden. Hier zeigt sich bereits der Konflikt zwischen Hör- und Schreibprozess als zwei gänzlich verschiedenen Vorgängen und damit einhergehenden Schwierigkeiten der Transformation von Hörerlebnis in Text.

Mit dem zweiten und dritten Hördurchgang verschiebt sich die Gewichtung dieser Klangfläche in meinen Protokollen: Ersichtlich wird darin, dass sie zum prägenden Material des ganzen Stückes wird; sie bleibt denn auch bis zu Beginn von *3. Minimal* als Klang bestehen und wird in anderer Art in *6. Pulsation* wieder aufgenommen. Nur schon die erste Klangfläche (*1. Immobile*, 0'00" bis *3. Minimal*, 0'40") ist genug gehaltvoll, um immer wieder Erwähnung zu finden.

Zu Beginn von *2. Turbulences* taucht die Frage auf, ob die Klangfläche noch vorhanden ist oder nicht. Interessant ist, dass sie sich nach wiederholtem Hören (Modelle B und C) in einem Masse etabliert, dass sie lediglich als stiller Klangraum wahrgenommen wird (ModB, Z. 51). Der Klang verliert also seinen Hinweis- oder Informationscharakter und wird als Environment, als vermeintliche Stille wahrgenommen, vergleichbar zur Soundscape einer Umgebung. Die Klangfläche wird auch durch weitere Elemente transformiert, in ihrem Klang verändert, oder anders im Raum positioniert: Transformationen fänden beispielsweise durch zusätzliches Knistern (ModB, Z. 45) oder ein neues „Positionieren" durch das Hinzufügen eines Basstones (ModB, Z. 86) statt – Positionieren kann hier im Sinne einer Veränderung von Status und Funktion der Klangfläche verstanden werden. Ein Knistern gibt der Klangfläche mehr Textur, ein Basston verändert die Tonalität wie auch die formale Wirkung derselben. Nach einem dritten Hördurchgang wird die Klangfläche als äußerst reichhaltig wahrgenommen, mit zahlreichen Elementen, welche nicht tatsächlich hörbar seien, aber der Klangfläche ihre spezifische

Charakteristik verliehen (ModC, Z. 34), und sie werde aufgespalten durch ein Prisma gehört (ModC, Z. 36). An anderer Stelle im selben Protokoll skizziere ich ein Kugelmodell, welches mit dem Auftreten verschiedener, sich leicht drehender und bewegender Klangflächen assoziiert wird – quasi eine Kugel mit prismatischer Oberfläche (ModC, Z. 64, 67). Doch auch beim erstmaligen Hören beschreibe ich bereits, wie die Klangcharakteristik veränderlich ist: Dort wird schon darauf hingewiesen, dass es „aufgeräumter" wird (und demnach weniger dicht), „akkordischer", und dennoch „immer sich verändernd", als eine sich „drehende Statik" (ModA, Z. 40–42).

Die bis hierhin unternommene Analyse zeigt, wie nur schon die Auswertung meiner eigenen Hörprotokolle detaillierte Informationen zu Wirkung und Charakteristik der Klangfläche liefern können; insbesondere durch das Konzept der wiederholten Hörprozesse ergibt sich ein differenziertes Bild.

Erweitert man diese Analyse mit den Hörprotokollen meiner Mithörer Henri, Marc, Maurice und Nicolas, wird aber auch deutlich, dass die Klangfläche nicht nur schwierig zu beschreiben, sondern auch in ihrer Deskription von individuellen Hörlebnissen geprägt ist. Bei den Mithörern sind denn auch im Sinne einer Multisubjektivität unterschiedliche Varianten zu finden, welche aber dennoch Parallelen zu meinen eigenen Protokollen aufweisen.

So beschreibt Nicolas nach einem erstmaligen Hören die Klangfläche zunächst so (Nicolas, ModA, Z. 2):

> Vagues. Nuée. Schwankung. Électronique surréaliste. Film de Kubric[k]

Kurz später wird sie auch mit Wasser assoziiert – wobei der Mithörer diese Assoziation auch mit der Kenntnis des Stücktitels in Verbindung bringt (ebd., Z. 5). Die Assoziation Wasser wird in den weiteren Hördurchgängen dieses Hörers vertieft verwendet; die Klangfläche wird an einer Stelle in Modell B (Nicolas, ModB, Z. 1–2) quasi als diffuse Hörerposition beschrieben – zum Träumen angeregt, höre man durch das Wasser hindurch andere, weitentfernte hohe Töne, in Lautstärke und Dynamik eine Entwicklung bildend. Die Klangfläche wird so zum ‚Zentrum' als *Hörort* – der Hörer betitelt nach Modell C den Abschnitt *1. Immobile* denn auch mit „sous-marin", aber auch mit „matrice" (Nicolas, ModC, Z. 5). Die ‚Matrize' als Gussform könnte assoziativ als Rahmen des Stückes verstanden werden (möglicherweise aber auch als Assoziation von Geborgenheit, weil *matrice* auch der französische Begriff für Gebärmutter ist), als diffuses Zentrum des Klangraumes. Hier sind intersubjektive Parallelen zu meiner eigenen

assoziativen Überlegung des Hörens in einer prismatischen Kugel zu erkennen: Beides sind assoziative Konstruktionen eines fiktiven Hörortes, einer Umgebung, in der sich verschiedene Klangfelder und -ereignisse etablieren können.

Auch Mithörer Maurice wählt beim ersten Hören den Begriff „nape sonore“ (Maurice, ModA, Z. 5), strukturiert von „des sons micro-percussifs“ (ebd.). Hier ist hinzuzufügen, dass ich als Hörer keine ‚mikro-perkussiven Klänge‘ erkennen konnte; allenfalls auch deshalb nicht, weil keine präzise Vorstellung dieser Begrifflichkeit vorhanden ist; eine Art Flimmern oder Glitzern könnte beispielsweise auch gemeint sein.[114]

Hörer Henri beschreibt die Klangfläche eher mittels *Source-bonding*,[115] allerdings mit einer assoziativen Herleitung: Wie weit entfernte Glocken („comme des cloches lointaines“; Henri, ModA, Z. 8, Z. 14) klinge es, nach einem zweiten Hördurchgang wird dies ergänzt durch die Feststellung, dass diese Klangfläche als der „fil conducteur“ (Henri, ModB Z. 10), als roter Faden, zu hören sei.

> Sorte de tapis sonore hallucinatoire

– so benennt er zusammenfassend diesen roten Faden auch (Henri, ModB, Z. 12), was einem weitaus assoziativeren Zugang entspricht als das Identifizieren fiktiver Klangquellen. Mit ‚halluzinatorisch‘ bezieht er wohl auch den Hörprozess an sich mit ein, der von einer gewissen Orientierungslosigkeit geprägt ist, damit aber auch das Einnehmende des Klangteppichs betont.

Ein weiterer Hörer (Marc) mit einem ausgeprägt strukturellen und analytischen Protokollieren beschreibt den Klang hingegen lediglich als leicht bewegtes Klangkontinuum (Marc, ModA, Z. 1):

> gongartig, eher tief und leise, statisch

Er sucht also ebenfalls eine mögliche, wenn auch nur assoziative Klangquelle zu beschreiben. Erstaunlich ist in diesem Fall, dass er nach dem zweiten Hördurchgang eine zweite Klangschicht beschreibt, welche die erste Schicht ergänze (Marc, ModB, Z. 2):

---

[114] In meinen Protokollen zu *Archives Génétiquement Modifiées*, in welchem die Klangfläche identisch zu hören ist, sind unter anderem die Begriffe ‚Fluktuieren‘ und ‚Glitzern‘ erwähnt (siehe Anhang vi.d: Gaudenz, Agm, ModA bzw. ModB2).

[115] Der Begriff ‚Source-bonding’ verwendet Smalley im Kontext der Spektromorphologie – dabei geht es um Aspekte der Wahrnehmung, welche Schaeffer mit dem reduzierten Hören vermeiden möchte. Smalley formuliert: „I have invented the term source bonding to represent the intrinsic-to-extrinsic link, from inside the work to the sounding world outside. I define source bonding as: the natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins. The word ‘bonding’ seems particularly appropriate since it evokes a binding, inescapable engagement or kinship between listener and musical context. The bondings involve all types of sounding matter and sound-making, whether in nature or in culture, whether they arise as a result of human agency or not“ (Smalley 1997: 110).

ein sehr tiefes, ‚kreisendes' (repetitives) Geräusch.

Wobei nach dem dritten Hördurchgang nunmehr von einer einzigen „Klangschicht" die Rede ist. Generell ist die Klangfläche von hoher Komplexität geprägt, wohl deshalb ordnet dieser Hörer die eigentlich noch quasi identisch klingende Klangfläche zu Beginn von *3. Minimal* so ein (Marc, ModA, Z. 40):

Neues 'künstliches' Klangkontinuum, bzw. sehr ähnlich wie zu Beginn.

Hier zeigt sich die Option eines veränderlichen Hörens von Klang infolge hoher Komplexität und variabler Hörperspektive, aber auch die potenzielle Diffusität von Hörprotokollen; denn zeitweise wird die ursprüngliche Klangfläche von einzelnen anderen Liegeklängen überlagert und gefärbt, was bei meinen Protokollen nicht erwähnt ist, bei Mithörer Marc jedoch allenfalls als das neue künstliche Klangkontinuum beschrieben wurde. Vermeintlich neues Klangmaterial führt aber auch zur Veränderung des Hörfokus, aus diesem Grund beschreibt Marc möglicherweise, wie er von einem plötzlichen Abbruch der Klangfläche überrascht wird (ebd.) – an derjenigen Stelle, wo ich als Hörer eine suggerierte Stille beschrieben habe.

Konfusionen sind somit vorhanden und werden bei einem Vergleich der Hörprotokolle sichtbar: Während ich bei einem ersten Hören von *2. Turbulences* im Protokoll beispielsweise die Frage aufwerfe, ob die Klangfläche vom Beginn noch vorhanden ist oder nicht, fragt sich einer meiner Mithörer, ob es sich immer noch um dieselbe Klangfläche handelt (Henri, ModA, Z. 30). Der auf Strukturanalyse fokussierte Hörer Marc hingegen protokolliert zur gleichen Stelle eine offensichtlich im Vergleich zum Beginn von *ASdE* anders klingende Fläche (Marc, ModB, Z. 36):

Im Hintergrund (pp) scheint ein völlig unbeweglicher Geräuschklang ständig präsent zu sein.

Dass diese Klangfläche von Beginn an über eine Dauer von knapp 17 Minuten bis in den dritten Abschnitt (*3. Minimal*) kontinuierlich vorhanden ist, wird also protokolliert, nirgends aber wird diese doch erstaunlich lange Zeitdauer als zu lange eingeschätzt.

In meinem eigenen Protokoll des erstmaligen Hörens ist zu Beginn von *3. Minimal* notiert (ModA, Z. 150 f.):

Stehend. Ausser das Klangbad.

Auch wenn die Klangfläche als statisch gehört werden kann, wird sie im Kontext von ‚stehender Musik' demnach zum bewegenden Element, ihre Statik relativiert. Ähnliche Phänomene sind in dem Moment zu beobachten, in welchem die Klangfläche nach 17 Minuten ausgeblendet

wird und sich die vermeintliche Stille etabliert (*3. Minimal*, 0'52"): Obwohl hier ein leiser Sinusbass und zahlreiche Umgebungsgeräusche wie auch echte oder mimetische Tierstimmen erklingen, stellt sich zu diesem Zeitpunkt eine ‚Stille' (als ruhige Umgebung) ein – auch wenn diese gar nicht tatsächlich vorhanden ist, sondern sich einzig durch das Verschwinden der Klangfläche manifestiert (siehe ModA, Z. 155).

Bis jetzt handelt diese Analyse lediglich von der ersten, rund 17 Minuten andauernden Klangfläche. Im Folgenden werden weitere Aspekte von flächigem Klangmaterial von *ASdE* ausgewertet; es geht dabei insbesondere darum, wie sich andere, später zu hörende Klangflächen in Bezug auf die erste und dadurch stark einprägende Klangfläche verhalten. Berücksichtigt man *ASdE* in seiner vollen Länge, fällt bezüglich weiterer Klangflächen auf, dass in den Protokollen einzig die bisher beschriebene erste Klangfläche ausführlich Erwähnung findet, die darauffolgenden Klangflächen werden oft nicht weiter protokolliert (*3.* ab 5'30" bis *4.* 1'10" (Dauer 5'50"), *4.* ab ca. 6'10" bis 8'35" (Dauer 2'25"), *6.* ab 4'50" bis 14'58" (Dauer 10'08")). Es stellt sich also die Frage, inwieweit die Klangflächen als solche wahrgenommen werden, sich der Aufmerksamkeit entziehen, gar ignoriert werden oder aber mental in Bezug zueinander gesetzt werden, in Protokollen aber nicht berücksichtigt werden. Die lange andauernde erste Klangfläche, die sich im Hörprozess ins Informelle wandelt, würde dann auch die späteren Klangflächen der bewussten Wahrnehmung entziehen, auch dann, wenn diese anders gestaltet sind.

Die Klangfläche, welche in *6. Pulsation* nach 4'50" eingeblendet wird und einen zehn Minuten andauernden epilogartigen Abschnitt einleitet, wird dennoch in Bezug zur Klangfläche des Beginns gesetzt: Während in meinem ersten Protokoll Modell A diese Klangfläche gar keine Erwähnung findet, wird in Modell B differenziert (ModB, Z. 189 f.):

> Ich stelle mir vor, wie es klingen würde, wenn die Klangfläche vom Beginn da wäre, anstelle derjenigen, welche nun klingt. Diese ist nämlich viel technischer in der Klangqualität, auch viel statischer.

Im Protokoll zu Modell C wird schließlich die Hypothese gewagt, dass es sich um dieselbe Klangfläche wie zu Beginn handelt, allerdings aus anderer Perspektive gehört; das eine Mal außerhalb, das andere Mal innerhalb einer Kugel, welche das gehörte Musikgebilde darstellen soll; formal wird also die symmetrische Anlage betont, es ist aber auch ein betont nichtlineares Hören erkennbar (ModC, Z. 32–37):

> Mir schien, als sei die Klangfläche vom Schluss eigentlich die Klangfläche vom Beginn, allerdings nicht von ausserhalb der Kugel gehört, sondern von innen.

> Mit vielen Elementen, welche von aussen nicht hörbar sind, oder in anderer Art.
> Vieles sind Elemente, welche vielleicht der Klangfläche des Beginns erst ihre Gestalt geben, welche die Fläche zum Bewegen bringen (und eben in dieser eigentlich so nur indirekt zu hören sind).
> Die Oberfläche der Kugel ist eine Art Prisma, Klänge werden beim Austritt aus der Kugel (oder beim Eintritt) gebrochen, oder gesammelt.
> Deshalb stelle ich mir die Klangfläche des Anfangs als gebrochen vor, man hört den Klang aufgespalten.
> Am Schluss hört man aber den ursprünglichen, nicht gebrochenen Klang.

Der Mithörer Henri nimmt die Klangfläche von *6. Pulsation* gar als denselben Klang wie in *1. bis 3.* wahr (Henri, ModA, Z. 98 f.) – und benennt ihn aber nur noch mit „cloches" – der Begriff verselbständigt sich damit. Später im Protokoll hingegen bezeichnet Henri denselben Klang als „Bourdon" und versucht den Ursprung des Klanges zu eruieren (Henri, ModA, Z. 103):

> le bourdon, ce ne serait pas un sample de chants de moine? genre tibétain

– vermutlich beeinflusst durch die zu hörenden Männergesänge und Perkussionsklänge, welche ihn an tibetische Kultur erinnern (siehe dazu 6.3). Auch das Protokoll des zweiten Hördurchgangs zeigt, dass die beiden Klangflächen als zusammengehörend wahrgenommen werden (Henri, ModB, Z. 38), was der Hörer denn auch als für die klassische symmetrische Formgebung entscheidend eingestuft.

Auch andere Mithörer protokollieren diesen Zusammenhang, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung: entweder nur punktuell (Nicolas, ModB, Z. 53), oder aber ausführlicher bezüglich formaler Kriterien (Maurice, ModA, Z. 117):

> On retourne un peu au début.

Später meint derselbe Hörer lakonisch (Maurice, ModB, Z. 65):

> Revenir sur le début n'est pas une mauvaise idée en soi, évidemment.

Einzig Hörer Marc stellt den Zusammenhang zwischen den beiden Klangflächen nicht her – hingegen erwähnt er sämtliche kontinuierlichen Klänge in den Abschnitten *3.*, *5.* und *6.* und vervollständigt so mit seiner auf Struktur und Form fokussierten Hörperspektive die Übersicht von eingesetztem flächigem Klangmaterial. Punktuell vergleicht er die Klangflächen, ohne aber einen klaren Bezug herzustellen: Er erwähnt die Ähnlichkeit zwischen der ganz zu Beginn wahrnehmbaren Klangfläche und derjenigen in *3.* (ab 5'30"; Maurice, ModA, Z. 40 und ModC,

Z. 34), was mich nach einem Kontrollhören allerdings ziemlich erstaunt, da die Klangqualitäten doch markant verschieden sind.
Flächiges Klangmaterial ist also wesentlich verantwortlich für die formale Rezeption von *ASdE*. Auch werden damit Grundstimmungen, Hintergründe für andere klangliche Ereignisse etabliert – eigentlich relativ einfache wie auch tradierte klassische Funktionsweisen von Klang sind so sichtbar. Allerdings führen die detailreiche Gestaltung und die letztlich doch sehr diversen Funktionsweisen jedoch zu reichhaltigen Verknüpfungen unterschiedlichster Kriterien: Klang etabliert sich als fiktiver Hörort, Klang wird zu Stille, Klang transformiert sich zur Umgebung, zur Soundscape – beispielsweise als klangliches Umfeld für Stimmen von Frauen und Kindern. Menschliche Laute und ähnliches sind denn auch Thema des nächsten Kapitels.

6.3 Menschliche Laute und damit Verwandtes

In den Hörprotokollen zu *Archives Sauvées des Eaux* fällt ein häufiges Erklingen von Stimmen in diversen Varianten auf: nicht verfremdete, quasi dokumentarische Aufnahmen; elektronisch verfremdete Stimmen; aber beispielsweise auch eine roboterartige Stimme und Funksprüche. Im Folgenden soll dieses Klangmaterial zunächst anhand meiner eigenen Hörprotokolle untersucht werden, anschließend wird mit den externen Protokollen ergänzt, revidiert oder relativiert. Im Fokus der Auswertung stehen insbesondere die Abschnitte *1. Immobile*, *3. Minimal* und *6. Pulsation*, weil in diesen Abschnitten solche Klänge ausgeprägt vorhanden sind. Im Gegensatz zur Rezeption von flächigem Klangmaterial mit seiner artifiziellen Charakteristik werden hier gänzlich andere Ansätze der Rezeption lesbar, und damit werden auch weitere Kriterien erkennbar. So weist stimmliches Klangmaterial einen weitaus höheren identifikatorischen Wert auf als dasjenige der elektronisch-artifiziellen und der instrumentalen Klangwelt, wodurch ihm auch eine entscheidende Rolle zukommt: Der Zugang wird dem Hörer auf diese Weise erleichtert, zwischen abstrakter Musik und dem Hörer selbst wird so vermittelt, Abstraktion und vertrauter Klang näher zueinander gebracht. Dadurch formiert sich quasi jedem Hörer seine eigene Klangwelt.

In meinem ersten Hördurchgang sind die Stimmen insbesondere in *1. Immobile* sehr relevant, hier etabliert sich ein situativ gedachtes Klangbild. Am Ende von *2. Turbulences* und in *3. Minimal* wird auf menschlichen Stimmen basierendes Klangmaterial erweitert und in *6. Pulsation* weitergeführt. Die verschiedenen Stimmcharakteristiken von Kindern, Frauen, Männern und Robotern akkumulieren sich so im Laufe des Stücks, die Unterteilung in die sechs Abschnitte spielt dabei nur marginal eine Rolle, weil sie von anderen Prozessen überlagert wird. Figuren scheinen eine Mikrogesellschaft im musikalischen Geschehen zu bilden. Es fällt auf, dass das betreffende Klangmaterial stark referentiell geprägt beschrieben wird: eine Frau, Kinder, Männer, welche gebetsmühlenartig einen Sprechgesang rezitieren, eine alte Frau, seltsam klingende, „beschwörende" Männerstimmen, Funksprüche, ein Roboter und „Frauen, etwas ausserirdisch" (ModA, Z. 176), welche unmittelbar darauf als „Replikantinnen" (ModA, Z. 177) bezeichnet werden. Anschließend wird diese Namensgebung in meinen Protokollen beibehalten. Mutmaßlich handelt es sich bei dem 'Replikantinnen'-Klang um eine ursprünglich von einer Frauenstimme erzeugte, gestische Klanggestalt, welche elektronisch stark verfremdet und scheinbar vervielfältigt wurde.

Manchmal wird im ersten Protokoll auch lediglich der pauschale Begriff „Stimmen" (ModA, Z. 284, Z. 343) verwendet, ohne genauer auf eine Klangcharakteristik oder -identifikation einzugehen. In den Abschnitten *2.*, *4.* und *5.* ist auf Stimmen basierendes Klangmaterial zwar vorhanden, jedoch nur sehr sporadisch erwähnt – ich als Hörer scheine die stete Anwesenheit der assoziierten Personen anzunehmen oder vorauszusetzen; wohl deshalb wird beispielsweise notiert (ModA, Z. 214, Z. 347, Z. 352):

> Die Männer beschwören wieder

oder

> Die Replikantinnen habe ich glaube ich auch gehört

und

> Der Roboter ist auch da, ganz leise

Häufig werden Tätigkeiten, Aktivitäten benannt, welche mit den erklingenden Stimmen in Verbindung gebracht werden – dies relativ konsequent im ganzen Protokoll zu meinem ersten Hördurchgang: Die Kinder schlendern, spazieren (ModA Z. 19), singen Verse (teilweise zusammen mit einer Frauenstimme) und üben Silben sprechen, die Männer beschwören. Damit formiert sich das Environment als fiktiver Hörort deutlich.

Im zweiten Hördurchgang werden diese mit Aktivitäten assoziierten Laute bestätigt, aber auch erweitert oder revidiert: Die Frau singt kontemplativ vor sich hin, wie beispielsweise beim Gemüserüsten (ModB, Z. 38 f.), und die Männer beschwören nicht mehr, sondern vollführen einen Sprechgesang (ModB, Z. 89).

Interessant ist, wie im Protokoll des zweiten Hördurchgangs (Modell B) zu *3. Minimal* eine Art Konklusion formuliert wird, welche möglicherweise mit den Stimmen korrespondiert, bzw. davon beeinflusst ist, insbesondere durch die beim ersten Hördurchgang erwähnte Beschwörung (ModB, Z. 124):

> Eigentlich erlebte ich eine Art Beschwörung, Hypnose: man wird hypnotisiert, und irgendwann fällt man in Trance, und die Klangwelt beginnt, immer absurder zu werden, immer vielfältiger, es geschehen viele Dinge gleichzeitig, wie in einem Traum.

Kurz zuvor werden auch die seltsamen Frauenstimmen genauer charakterisiert, was ebenfalls mit der Assoziation der Hypnose in Verbindung gebracht werden kann (ModA, Z. 117 f.):

> […] die seltsamen Frauenstimmen, die Replikantinnen […]. Das klingt wie eine Art Lockrufe.

Narrative Züge sind darin zu erkennen, der Hörer wird durch die imaginierte Anwesenheit von Personen und Hypnose in die Musik miteinbezogen – je nachdem, inwieweit sich der Hörer als Adressat von Botschaften sieht oder sich ebenfalls als an diesem fiktiven Hörort befindlich versteht, als Teilnehmer oder als teilnehmender Beobachter der Szenerie. Die Verbindung zwischen Hörer und situativ-narrativem Klangraum wird auch hier lesbar (ModB, Z. 145–150):

> Die Frauen, die Ausserirdischen, sind immer noch ab und zu da. Ich stellte mir vor, wie ich am Strand laufe. Und da sind diese Frauen, und plötzlich ein Blasorchester, mit energetisch gespielten Becken dazu. Ein super Auftritt, witzig, kakophon, energetisch super. Dann wieder der Strand. Und da bin ich wohl abgeschweift.

In diesem Notat sind Grenzen und Problematiken des Verfassens von Hörprotokollen ersichtlich: Ein Abschweifen wird zwar formuliert, die Gründe dafür sind aber rückwirkend nicht zu eruieren – ob es sich um ein Abschweifen innerhalb des eigentlichen Hörprozesses handelt oder um ein ebensolches im Sinne eines Konzentrationsmangels und damit einem tatsächlichen Ausfall des Hörprozesses bleibt ungewiss.

Nach einem dritten Hördurchgang wird tendenziell pauschaler über Stimmen geschrieben, allerdings weit weniger linear dem Zeitverlauf der Musik entsprechend. Sie werden im Protokoll stärker in das musikalische Geschehen einbezogen als in den zwei vorherigen

Hördurchgängen, ohne aber Aspekte von situativem, narrativem Charakter zu vergessen. Es fällt auf, dass dabei eine differenzierende Rollenbeschreibung entwickelt wird – es scheint plötzlich ein Schamane im Spiel zu sein, wie auch seltsame Wesen, und der Klangraum wird wiederum als kugelförmiges Gebilde gedacht (ModC, Z. 40):

> Es gibt verschiedene Kategorien, und so verschiedene Orte an/in der Kugel: Menschen, und deshalb Stimmen – viele verschiedene, von Kindern, Frauen, seltsamen Wesen, ein Schamane, eine Gruppe Männer, aber auch ein Roboter, ein Markt mit verschiedenen Leuten, eine Männerstimme aus einem Film (eine Lautsprecherdurchsage o.ä.) und ein aus alter Zeit stammendes Chanson, Klavier und Gesang, wobei das ganz zerknittert klingt und unstabil.

Diese Deskription ist zwar als Aufzählung formuliert, gleichzeitig ist damit aber eine situativ-abstrakte Anordnung verschiedener Personen und umgebenden Räume erkennbar. Die Verwendung des stark vereinfachenden, pauschalen Terminus „Stimmen“ weist zudem auf die Unvollständigkeit, Ungenauigkeit und Grenzen des Hörprotokolls hin. Der Hörer notiert in diesem Fall nur ein Kondensat seiner weitverzweigten Gedankengänge, und so verbirgt sich hinter dem Terminus Stimmen weit mehr denn lediglich eine unpräzise Klangreferenz, was allerdings durch die anderen Protokolle ergänzt wird.

Unklarheiten und Verschiebungen betreffend Klangidentifikationen fallen nicht nur im Vergleich der drei Protokolle auf, sondern auch innerhalb einzelner Protokolle sowie im Vergleich mit Protokollen meiner Mithörer. Allerdings bieten gerade diese Ambivalenzen einen Mehrwert für die Analyse, ermöglichen aber auch die Präzisierung von Charakteristiken.

Beim ersten Erklingen von Stimmen in *1. Immobile* ist mir selbst als Hörer offenbar unklar, ob es sich um Frauenstimmen oder Kinderstimmen handelt (ModA, Z. 18). Dieser erste Gesang (respektive die Fragmente davon) wird auch von einem Mithörer ambivalent als Kinder- *oder* Frauenstimme gehört. Nachdem Hörer Nicolas in Modell A eine Kinderstimme erwähnt, ordnet er in Modell B dieselbe Stimme einer Frau zu, wobei er auf die Ähnlichkeit von Kinder- und Frauenstimme hinweist und dies mit dem Singen in ähnlichem Register begründet. Ein anderer Mithörer (Henri) ordnet dieselbe Stimme eindeutig einem Kind zu. Während Hörer Marc bei einem ersten Hören vereinfachend „menschliche Stimmen (singend)“ (Marc, ModA, Z. 12) erwähnt, sind diese in seinem Protokoll zu Modell B als „singende Mädchen- bzw. Kinderstimmen“ präzisiert (Marc, ModB, Z. 20) und beim dritten Hördurchgang vereinfacht als Kinderstimmen klassifiziert. Mithörer Maurice scheint eine Frauenstimme zu hören, an welcher er zunehmend Gefallen findet (Maurice, ModA, Z. 119):

> J'aime la voix de cette femme

und später (Maurice, ModA1, Z. 104):

> retour des voix féminines très belles

Die von mir als Replikantinnen bezeichneten Stimmen werden ebenfalls unterschiedlich klassifiziert: Ein Mithörer beschreibt diese Stimmen eher aus technischer Perspektive (Nicolas, ModA, Z. 63, Z. 68 und ModB, Z. 52) – von

> Voix entre „naturel“ et transformation… médium technologique plus ou moins perceptible

über

> Voix répétées avec cet effet d’étrangeté, joué à l’envers (cresc. puis attaque))

bis zu

> groupe de voix prononçant des mots étranges avec effet pitchshift-feedbacks.

Mithörer Henri beschreibt diese Stimmen als *inhumain* – im Sinne von artifiziell, und urteilt über deren Klangqualität (Henri, ModB, Z. 24):

> la voix, les quelques mots prononcés, parfois avec un effet „inhumain”, un peu artificiel, provoquant un arc en ciel sonore que je trouve un peu de mauvais goût.

Unklar und diffus bleibt es bei Maurice und Marc: In ausgeprägt lückenhaften Protokollen fehlen schließlich schlüssige Hinweise – möglicherweise ist aber beispielsweise die „groupe entier transformé“ als dementsprechendes Klangmaterial gemeint (Maurice, ModA, Z. 75). Während zeitweilig von synchron sprechenden Frauen die Rede ist (Marc, ModA, Z. 65), erwähnt Hörer Marc an anderer Stelle verfremdete Kinderstimmen, wobei er diese rückwirkend auch in *1. Immobile* gehört habe (womit ein klarer Irrtum vorhanden ist; Marc, ModB, Z. 108–109). Die Analyse dieser Rezeptionsvorgänge zeigt, wie sich Hörer Marc insbesondere bei den ersten zwei Hördurchgängen damit beschäftigt, Personen identifizieren zu können respektive Rollen zu verteilen – was stark mit der identifikatorischen Wirkung der Stimme zusammenhängt; man bildet sich sein eigenes ‚Theater‘, und das ‚große Hören‘ reduziert sich auf ein Minimum. Dass sich nicht nur Rollenverteilungen etablieren können, sondern damit auch spezifische 'Tätigkeiten' zugeordnet werden, ist bei den Mithörern ebenfalls Thema.

Im zweiten Hördurchgang verknüpft Hörer Nicolas musikalische Strukturen insbesondere mit der Aktivität des Musizierens, aber auch mit außermusikalischen Aktivitäten (Nicolas, ModB, Z. 5):

> Les voix d'enfants (qui n'ont pas encore mué) font s'alterner un enfant « soliste » (quoique toujours par fragments) et un petit chœur qui répète ensemble ce que le premier a dit. Ils semblent chanter une comptine [Abzählreim] …

Auffallend ist hier die präzise Beschreibung der musikalischen Aktivität: Ein Abzählreim wird in Solo-Tutti-Struktur von einem Knabenchor (die Präzisierung der Stimmen vor dem Stimmbruch lässt diese Folgerung zu) gesungen oder gesprochen.

Die Männer führen für denselben Mithörer ebenfalls eine Art Beschwörung durch, dies beim ersten (Nicolas, ModA, Z. 46) wie auch beim zweiten Hördurchgang (Nicolas, ModB, Z. 14) – allerdings wird differenziert: In *3. Minimal* klingen die Männerstimmen weniger beschwörend als zuvor (Nicolas, ModB, Z. 19). Henri interpretiert den Männergesang ähnlich – er assoziiert diesen mit einer Art Gebet (Henri, ModA, Z. 43), ergänzt durch Loops, welche „une forme de rituel rythmé" darstellten (Henri, ModA, Z. 44) und nach einem zweiten Hören zusammengefasst als „une sorte de rituel chanté" protokolliert wird (Henri, ModB, Z. 18).

Die Anwesenheit von Personen wird in den Protokollen der Mithörer Henri und Nicolas ebenfalls vermittelt – so beschreibt Nicolas in Modell B zu *3. Minimal* beispielsweise (Nicolas, ModB, Z. 20):

> La voix de femme adulte du track 1 [= *1. Immobile*] fait une intervention au début

– wobei er die Stimmcharakteristik mit der Popsängerin Björk assoziiert. Inwieweit die 'Intervention' als rein musikalisches Element verstanden wird oder eher die Aktivität des Intervenierens an sich, bleibt offen. Hörer Henri notiert gegen Ende von *2. Turbulences* in Modell A (Henri, ModA, Z. 46):

> ah les voix disparaissent, je trouvais ça très beau

um kurz darauf scheinbar erfreut zu notieren:

> les voix!

Auch hier lässt sich eine Verknüpfung von musikalischer Struktur und steter, allerdings nicht immer hörbarer Anwesenheit von Personen erkennen.

Neben Rollenzuteilung, Indexierung und Situationsdenken interessiert die Frage der Textverständlichkeit. Hier manifestieren sich individuelle Rezeptionen klar: Im einen Fall in Kenntnis der japanischen Sprache „üben die Kinder Silben sprechen"; im anderen Fall wird ein Ausschnitt des Popsongs *She* damit assoziiert (Nicolas, ModB, Z. 4); und Henri betont, zu wenig Sprachkenntnisse zu besitzen und vermutet Chinesisch oder Tibetisch als mögliche

Sprachen. Die anderen Mithörer scheint diese Frage aber nicht zu beschäftigen, mindestens wird es aus den Protokollen nicht ersichtlich. Solche Konfusionen zeigen auf, inwieweit das Hörerlebnis durch Individualität geprägt ist, aber auch, dass diese Individualitäten zu einer produktiven, multisubjektiven Betrachtungsweise führen können.

Dass sich dies nicht nur in den bisher analysierten Aspekten niederschlägt, sondern ein weitaus komplexeres Kriteriensystem erfordert, wird im folgenden Kapitel sichtbar; darin geht es insbesondere um Strategien des Verknüpfens heterogener Materialien – genauer gesagt von menschlichen Lauten und artifiziellen Klängen.

6.4 Verbindungen zwischen menschlichen Lauten, Natur, Instrumentalmusik und artifizieller Klangwelt

Das auf Stimmen basierende, im vorherigen Kapitel beschriebene Klangmaterial wird nicht nur als solches beschrieben und rezipiert. Auch wenn dessen Abtrennung zu anderen Klängen in den Protokollen häufig auftritt, werden Verbindungen zu anderen Klangmaterialien dennoch hergestellt; die Suche nach Quellenpräzisierung (sei dies Geschlechter- oder Alterszuordnung) oder aber die Suche nach der Identifikation einer Sprache ersetzen dabei teilweise Anmerkungen zur Interpretation des Gehörten. Es entwickelt sich ein Netzwerk an Informationen zur Musik, bei welchen Struktur und Form zwar relevant sind, aber nur punktuell im Fokus stehen. Exemplarisch soll im Folgenden mein eigenes Protokoll des ersten Hördurchgangs als Grundlage einer Analyse dienen. Anschließend sollen meine weiteren Protokolle sowie diejenigen meiner Mithörer bestätigen, relativieren und hinterfragen.

Im Protokoll zu *1. Immobile* wird bereits nach 45 Sekunden der Begriff „Arie“ notiert (ModA, Z. 12), was im bestehenden Kontext erstaunt, auch weil eine Arie üblicherweise mit Gesang in Verbindung gebracht wird, was hier jedoch nicht zutrifft: Denn diese minimale ‚Arie‘ klingt elektronisch und wird auch mit den Zusätzen „elektronisch“ und „Vibrato, eigenartiger Ton“ (ModA, Z. 13 f.) bezüglich ihrer Klangqualität präzisiert – was sich zumindest bei einem Kontrollhören verifizieren lässt; ansonsten könnten diese Details auch anderen Klängen zugeordnet werden. Im vorliegenden Fall ist also eine Fusion von verschiedenen Erfahrungswerten ersichtlich: die Arie als tradierte Form musikalischer Darbietung, allerdings mit

gänzlich anderen Kriterien denn üblich. Beim Kontrollhören fällt auf, dass das so beschriebene Klangereignis lediglich aus einem elektronischen, mit Vibrato versehenen Ton mit leichter Schwankung besteht, welcher für rund zehn Sekunden erklingt. Interessant wird dieser Sachverhalt insbesondere durch die spätere Wiederaufnahme des Begriffs Arie in meinen Protokollen, er wird nicht nur für das hier beschrieben Klangereignis verwendet, sondern auch an anderer Stelle als Namensgebung gewählt, so wird beispielsweise in ModB (Z. 156 f.) eine Stelle in *4. Contrefaçon* so protokolliert:

> Es gibt eine Art Arie, von einem Klang der bereits am Ende des ersten Satzes erklang. [Es handelt sich dabei nicht um den zuvor beschriebenen eigenartigen Ton mit Vibrato, sondern um einen Klang, welcher bei *1. Immobile* um 4'55" beginnt.] Dieses Mal habe ich das so gehört: Man streicht langsam, aber kräftig auf einem Becken, mit einem Schlagzeugschläger – dann beginnt es doch so zu quietschen.

Später, in *6. Pulsation* wird dafür die Namensgebung „Becken-Gequietsche-Arie“ gefunden (ModB, Z. 192). Es werden also unterschiedliche Klangereignisse untereinander in Bezug gesetzt, auch wenn diese zeitlich entfernt voneinander sind.

Andere Hörer assoziieren bereits beim ersten Auftreten dieses Klanges in *1. Immobile* ebenfalls Bewegungen, welche ein Quietschen assoziieren. Eine Gegenüberstellung von Protokolleinträgen lässt partiell intersubjektive Varianten erkennen (Tabelle 1).

Gaudenz (ModA, Z. 44)	Nicolas (ModA, Z. 17)	Marc (ModA, Z. 16; ModB, Z. 22)	Maurice (ModA, Z. 15)	Henri (ModB, Z. 11)
Quietschen, ein Summen	Son grinçant, comme une porte ou un son de clarinette“	schepperndes Scharnier-geräusch -- klirrendes Metall-scharnier	Les grincements entrent en scène	une porte grinçante samplée, overdrivée

Tab. 1: Gegenüberstellung von Protokolleinträgen

Henri beschreibt zudem in *4. Contrefaçon* entsprechend meiner Deskription der Arie (Henri, ModB, Z. 29):

> Un solo mélodique de feedback rend la scène lyrique et bizarrement zen

Hier lässt sich also Intersubjektivität erkennen, allerdings auch methodisch bedingt durch das wiederholte Hören: So protokolliert der Hörer Henri diese Klangelemente erst beim zweiten Hördurchgang, im ersten hingegen bleiben sie unerwähnt.

Im Verlauf von 1. Immobile lässt sich anhand meines eigenen Protokolls eine klare Form erkennen: Nach der minimalistischen, lediglich durch den Vibrato-Ton assoziierten Arie sind Frauen und Kinder zu hören, welche beim schlendernden Spazieren ein Liedchen singen (ModA, Z. 18 f., um 1'15"), die Roboterstimme gesellt sich im Hintergrund dazu. Anschließend kehrt das musikalische Geschehen zur minimalistischen Arie zurück. Eine formal sehr einfache Struktur wird so ersichtlich – ausgehend von einem symbolisch für eine Arie stehenden, aber auf einen Ton reduzierten Klangereignis nehmen verschiedene Stimmen am Klanggeschehen teil. Als mögliche Interpretation ließe sich dieser Sachverhalt wie folgt betrachten: Die dem Hörer nahestehenden Tätigkeiten des Gehens (des schlendernden Spazierens) und des spielerischen, kontemplativen Vor-sich-Hinsingens verbindet sich über die Roboterstimme und die reduzierte Form einer Arie mit den elektronischen Klängen. Der beschriebene Verlauf im Protokoll (hörbar zwischen 0'45" und 2'00") basiert also insbesondere auf Referenziellem und Assoziativem, aber auch auf Strategien des Bezugnehmens und Kombinierens. Im anschließenden Geschehen werden weitere strukturelle und narrative Aspekte notiert und verknüpft: Um 2'20" werden wiederum die singenden Kinderstimmen erwähnt (an dieser Stelle wird die Sprache Japanisch identifiziert), und der Roboter wird zum Spielzeug der Kinder (ModA, Z. 32). In diesem Fall interpretiere ich also narrativ-situativ; durch die akustische Anwesenheit von Kindern verweist die Roboterstimme auf einen Spielzeugroboter – so zumindest wird versucht, einen Zusammenhang zu schaffen, auch wenn dieser nicht zwangsläufig vorhanden sein muss.

Anschließend protokolliere ich zusammenfassend, Stimmen und anderes Klangmaterial werden in einem Zuge genannt – eine verbindende Annäherung zwischen referenziellem, partiell assoziativem und verstärkt auch strukturell-spektromorphologischem Hören findet statt, was sich im Protokoll zwischen 3'00" und 5'15" wie folgt äußert (ModA, Z. 34–47, mit zusätzlichen Hinweisen für ein besseres Verständnis):

> Ganz viele Elemente. Xylophonartiges, ganz im Hintergrund [zur Klangfläche gehörend, diese leicht strukturierend]. Sehr hohe Sinustöne. Kinder, Frau, Klangbad. Der Vibrato-Ton [eine Reminiszenz an die „Arie“]. Das Geknatter [bereits zuvor erwähnt als „Knatterelektronik“, Z. 25]. Es wird wieder aufgeräumter es wird akkordisch [demnach war es zuvor tendenziell unordentlich und unstrukturiert, wenn auch nicht erwähnt?]. Aber immer sich verändernd. Drehende Statik. Beruhigen. Quietschen [später als Becken-Gequietsche-Arie benannt], Ein Summen [als neues Klangmaterial]. Und der Roboter. Das Quietschen. Ups [Aufschrecken – ein lauter Akzent eröffnet *2. Turbulences*]

In diesem Beispiel wird offensichtlich, mit welchen Dimensionen bei dieser Analyse umgegangen werden muss: Ein Konglomerat verschiedener Perspektiven, von bereits zuvor formulierten, aber umbenannten Klangereignissen,[116] neuen Feststellungen und Unausgesprochenem stellt ein vielverzweigtes Netz an Informationen zur Verfügung, die möglichst differenziert verstanden werden müssen. Um die Protokolle hinsichtlich dieser Dimensionen analysieren zu können, ist deshalb immer wieder das nachvollziehende Kontrollhören erforderlich, andernfalls ist es häufig unmöglich, Protokolleinträge korrekt zu verorten.

Mit *2. Turbulences* wird in meinem Fall eine weitaus dichtere, mich als Hörer stark fordernde Musik protokolliert, was sich nur schon in einer höheren Schreibdichte im Verhältnis zur Zeitdauer äußert. Hier wird ausgeprägt spektromorphologisch wie auch assoziativ agiert, seltener wird referenziell protokolliert – ist dies der Fall, lässt sich meist eine Anhäufung referenziellen oder identifizierenden Hörens erkennen. Auch Energetik und Heftigkeit von Musik können sich in Protokollen (insbesondere in denjenigen zu Modell A) wiederspiegeln. Gutes Beispiel dafür ist mein Protokoll zu den ersten zwei Minuten von *2. Turbulences* (ModA, Z. 49–65):

> Ausbruch. Tiefer Bass. Zischen, repetierend. Rutschen, mehrere Versuche des Akzentuierens. Dazwischen: Gespanntes Warten. Tauben flattern. Hui, viel. Gute Elektronik. Rätschen. Flirren. Spiralen. Kleine elektronische Schwärme von kleinen Tönen. Zitate: Schnipsel von irgendeinem Song, keine Ahnung was. Absturz. Alles geht kaputt. Heftig. Sogar die Kinder habe ich noch kurz gehört.

Verfolgt man die Spur menschlicher Stimmen, wie sie zu *1. Immobile* lesbar wird, analytisch weiter, sind neben den erwähnten Kinderstimmen neue Elemente notiert, allerdings nur sehr sporadisch und weit weniger differenziert. Es werden nur einzelne Ereignisse erwähnt wie „Schrei, Horrorszenario, aus einem Comic. Kreischen“ (ModA, Z. 83), „Stimmen, viel zu schnell abgespielt (Plattenspieler?)“ (ebd., Z. 94) bis zu „Jemand sagt etwas“ (ebd., Z. 98) – entsprechend der collagenartigen Anlage der Musik sind Verknüpfungen und narrative Aspekte zwar teilweise präzise, aber dennoch nur punktuell und flüchtig vorhanden. Anders verhält es sich zeitlich später in *2. Turbulences* (ModA, Z. 120–122, um 8'30"):

> Männergruppe. Irgendetwas Gebetsmühlenartiges. Es ist alles knapp aneinander vorbei.

[116] Solche Umbenennungen und Verselbstständigungen sind innerhalb einzelner Protokolle, aber auch im Verlauf der drei Protokolle Modell A, B und C zu beobachten.

Diese Männerstimmen etablieren sich später im Stück weiter und ergänzen die bereits vorhandenen (und später auch wieder zu hörenden) Stimmen von Frauen, Kindern und Robotern. Auch werden sie sehr rasch mit anderem Klangmaterial in Verbindung gehört; rund eine halbe Minute nach ihrem ersten Erklingen notiere ich, das vorangegangene Notat „Es ist alles knapp aneinander vorbei“ strukturell präzisierend (ModA, Z. 125–128):

> Polyphon. Polyrhythmisch. Polyklanglich. Ich höre Männer, Bassdrum, verzerrte Gitarre, verzerrtes Drum.

Hier formiert sich also eine übliche Rockband-Besetzung (Stimme, Gitarre, Bass und Schlagzeug), allerdings ohne den Duktus der Rockmusik zu verwenden. Gegen Ende von *2. Turbulences* werden die Männerstimmen auf ihre technische Verarbeitung hin beschrieben, während einer musikalisch viel ruhigeren Phase und dementsprechend langsamerem Protokollier-Tempo wird dort notiert: „Die Männer rückwärts“ (ModA, Z. 134) – so wird erneut eine andere Perspektive des Protokollierens eingenommen als bisher; offensichtliche technische Bearbeitung entpuppt sich in diesem Fall als problematisch hinsichtlich einer ganzheitlichen Rezeption der Musik. Weitere Ergebnisse zu *2. Turbulences* sind in meinem Protokoll zu Modell A bezüglich menschlicher Laute nicht zu finden; die Musik ist denn auch abstrakter, geräuschhafter und weitaus weniger mit eindeutig referenziellen Klängen versehen. In den Protokollen widerspiegelt sich aber auch klar, wie heterogen dieser Abschnitt in seiner musikalischen Gestaltung ist und wie sich die vorher erarbeiteten Kombinationsstrategien tendenziell verflüchtigen. Weitere Ergebnisse zu *2. Turbulences* sind insbesondere in 3.2.5 zu Assoziativ-Spektromorphologischem zu lesen.

Zu Beginn von *3. Minimal* hingegen wird die ‚Anwesenheit‘ von Personen, aber auch von Instrumentalklängen wiederum klar ersichtlich. Damit wird erneut eine verbindende, aber dennoch situativ-narrative Anlage betont, welche allerdings *1. Immobile* bedingt; und so formiert sich erneut ein fiktiver Hörort (ModA, Z. 143):

> Der Roboter meldet sich wieder, die Frau, das Xylophonartige

Die drei Klangelemente sind allesamt aus *1. Immobile* bekannt und unterstützen so den formalen Zusammenhalt wie auch die Existenz des fiktiven Hörortes. Während ich hier also einerseits betont referenziell protokolliere, sind damit andererseits ein formales Hören und verbindende Hörstrategien inbegriffen.

Im weiteren Geschehen von *3. Minimal* wird eine klangliche Heterogenität klar lesbar, denn das Konglomerat verschiedener Kriterien beim Protokollieren ist deutlich. Zahlreiche Verweise und Verbindungen können hergestellt werden, auch tauchen die Kinder- und Frauenstimmen als Teil eines heterogenen Ganzen auf. Über eine Dauer von rund zwei Minuten notiere ich (ModA, Z. 147–164, ab ca. 1'00"):

> Verschiedene Räume. Tauben. Urwald. Knistern. Urwald auf Platte. Ein Schweinegegrunze. Eine Platte, ein Opernsänger o.ä. Nein, Klavier, Gesang. Ein Chanson französisch? Kind, Frau Silben sprechen. Ai. Ei. Au. Gitarre und Geige, akustisch, Orientalisch, pseudo. Ein fremdländisches Gebet, eine alte Frau. Verschiedene Tempi zusammen. Die E-Gitarre versucht mitzuspielen. Völlig absurde Atmosphäre.

Diese Textpassage zeigt ein betont assoziativ-referenzielles Protokollieren, allerdings ein aussagekräftiges. Auffallend dabei ist nämlich, in welcher Form Verknüpfungen hergestellt werden. Im Folgenden soll exemplarisch näher darauf eingegangen werden.

Die ‚verschiedenen Räume' – gemeint sind damit wohl akustisch unterschiedlich zu charakterisierende Klangräume[117] – lassen einerseits auf heterogene Klangqualitäten schließen, andererseits auf eine klanglich ausgeprägt hohe Transparenz; ansonsten könnte nicht von unterschiedlichen (Klang-) Räumen die Rede sein. Neben Tier- und Menschenstimmen sind auch Musikinstrumente und -gerätschaften benannt und reichhaltig verknüpft: Die Tierstimmen (Frösche, Tauben, Schweinegegrunze (ModA, Z. 145 ff.)) evozieren aber eine urwaldähnliche Atmosphäre.

Mit dem Vorhandensein des Knister-Klangs wird diese Atmosphäre jedoch medientechnologisch verändert – dass ich als Hörer nämlich nicht nur ein 'Abbild' eines Urwaldes höre, sondern das Abbild eines Abbildes: Die Aufnahme eines Urwaldes wird insbesondere durch das Vorhandensein unterschiedlicher Klangräume zum Abbild; sobald dieses Abbild durch Plattenspieler-Geknister eine medientechnologische Transformation erfährt, wird es zum Abbild vom Abbild; die unterschiedlichen Klangräume werden so nicht nur in ihrer Akustik, sondern auch hinsichtlich ihrer Anachronismen erfahrbar. Die konkrete Frage über Realitätsnähe oder -ferne stellt sich dabei gar nicht, denn die Verschachtelung verschiedener Anachronismen und Räume ist bereits genug realitätsfremd, als dass dies vom Hörer protokolliert würde.

---

[117] Nach Smalleys Spektromorphologie, genauer gesagt deren Spezialgebiet *Spatiomorphoplogie*, würde das Notat „Verschiedene [Klang-] Räume" als eine *multiple räumliche Anordnung* interpretiert werden, welche er wie folgt definiert: „Während des Werkes ist sich der Hörer verschiedener Raumtypen bewusst, die nicht in eine einzige Anordnung aufgelöst werden können" (2004: 199).

Dass unmittelbar anschließend von einem Chanson ab Schallplatte die Rede ist, erweitert das Abgebildete zur Collage. Dabei spielen offenbar diverse Kriterien eine Rolle; sei dies aus stilistischer Sicht (orientalisch, respektive pseudo-orientalisch), oder aber bezüglich der Klangproduktion (akustisch) sowie struktureller Merkmale (Polymetrik). Auch Unstimmigkeiten werden erwähnt, sofern von üblich tradierten musikalischen Funktionen ausgegangen wird. Relativ präzise in der referenziellen Beschreibung ist das von einer alten Frau dargebotene fremdländische Gebet – auch wenn sich der Leser nur vage etwas darunter vorstellen kann, weist dieses Notat auf einige relevante Aspekte hin: Einerseits wird das bis jetzt formierte Figurenkabinett des Stückes erweitert (auch wenn es sich bei demjenigen der alten Frau um einen einmaligen ‚Auftritt' handelt), andererseits wird die heterogene Zusammensetzung aus kulturell unterschiedlich zu verortenden Elementen ausgedehnt.

Neben den gebetsmühlenartigen Männerstimmen, etwas französischem Chanson, pseudo-orientalischen Fragmenten und einer an Science-Fiction erinnernden Roboterstimme wird mit dem fremdländischen Gebet der geographisch-kulturelle Rahmen weiter aufgebrochen – dies bestätigt sich zudem kurze Zeit später, wenn nicht nur eine Indianerflöte protokolliert wird, sondern auch die „etwas ausserirdischen Frauen" (ModA, Z. 176 f.). Dass die E-Gitarre sich darin ‚versucht', in dieser heterogenen Klangstruktur mitzuspielen, ist ein weiterer Grund dafür, dass das Konglomerat schließlich als eine völlig absurde Atmosphäre beschrieben wird. So wird das situativ-assoziative Konstrukt des Hörers erneut sichtbar; bei der E-Gitarre wird eindeutig davon ausgegangen, dass es sich um dieselbe Gitarre handelt wie zuvor (durch den bestimmten Artikel). Auch zeichnet sich mit solchen Kommentaren ab, dass nicht die Heterogenität als solche gehört wird, sondern viel eher die Verschmelzung von Heterogenem, das Amalgam. Auffallend ist, dass es im Zeitraum der ‚absurden Atmosphäre' zu einem Ausfall des Protokolliervorgangs kommt. Erst nach rund einer Minute Dauer notiere ich erneut etwas – diesmal auf frappante Weise in einer Hörperspektive, welche selbstbeobachtende Aspekte beinhaltet (ModA, Z. 165):

> An was erinnern mich diese Blasinstrumente?

Der Eintrag dürfte eher als Strategie zum Wiederfinden der Konzentration gelten, auch wenn ich doch darauf hinweise, dass Blasinstrumente gespielt werden, deren Klang nicht eindeutig identifiziert werden kann.

Im späteren Verlauf treten wiederum Figuren in Erscheinung (ModA, Z. 200, in *3. Minimal* um 8'00"); hier sind es „beschwörende Männer“. Auch wenn es sich nicht um dieselben Männerstimmen wie in *2. Turbulences* handelt, gehe ich als Hörer wohl davon aus, dass es sich um dieselben Figuren handelt – später ist zum Teil nur noch von einer „Beschwörung, ins Leere“ die Rede (ModA, *4. Contrefaçon*, Z. 218), oder aber die „Männer flüstern“ (ModA, *6. Pulsation*, Z. 346), ganz zum Schluss gar flüstern Männer und Frauen zusammen (ebd., Z. 387). Nähere Beschreibungen sind nicht vorhanden, es wird einzig festgehalten, dass es sich bei den Sprechstimmen um flüsternde Stimmen handelt, ohne auf den Inhalt des Geflüsters einzugehen. Hier lässt sich eine Mischung aus referenziellem und spektromorphologischem Hören respektive Protokollieren erkennen: Die Referenz verliert dabei ihre Relevanz, ansonsten würde nämlich auch die Frage nach Textinhalt auftauchen. Hingegen wird Geflüster zur intersubjektiven Klangqualität.

Während laut meinem Protokoll in *4. Contrefaçon* die klanglich inzwischen etablierten Stimmen nur äußerst sporadisch bis gar nicht erklingen und in *5. Déconstruction* nur noch pauschal von „Stimmen“ und „Funksprüchen“ die Rede ist (ModA, Z. 284 f.), findet sich in *6. Pulsation* eine Art Konklusion. Die meisten, dem Hörer inzwischen vertrauten Figuren erklingen wieder in variierter Formation, ein Markt wird erwähnt (ebd., Z. 344, hier handelt es sich allerdings um andere Frauen-, Männer- und Kinderstimmen, die noch nicht zu hören waren), welcher aber nur als sehr kurzes Fragment von rund drei Sekunden zu hören ist, die „Kinder, Replikantinnen, [der] Beat [Rhythmuspattern]“ sind protokolliert, und „versuchen zusammen [zu musizieren?]“ (ebd., Z. 357). Rund fünf Minuten vor dem Ende wird konkludierend beschrieben (ebd., Z. 364):

> Klingt alles wie ein Urwald, aber nicht ein natürlicher, sondern ein Gesellschafts-Urwald

So stelle ich als Zuhörer eine zusätzliche formale wie auch klangliche Verbindung zu *3. Minimal* her, wo ich im Protokoll bereits den 'Urwald ab Schallplatte' erwähnte.

Ganz zum Schluss des ersten Hörprozesses stellen sich erneut Fragen zur Textverständlichkeit, dieses Mal zu derjenigen des Männer- und Frauengeflüsters und den Stimmen der Replikantinnen, wobei ich konstatiere (ebd., Z. 388):

> Es hat irgendeinen Text, versteh ihn aber nicht, ist mir auch egal

Darin lässt sich einerseits mein diesbezügliches Desinteresse herauslesen, andererseits dürfte dies auch Hinweis darauf sein, dass es sich mit der klanglichen Anlage das Stückes, der

Diversität des klanglich-stimmlichen Materials und dessen Einbezug in das weitere klangliche Geschehen akustischer wie auch rein elektronischer Art nunmehr um klangliche Qualitäten geht. Écoute réduite? Ignoranz der Klangursache und -quelle? Nein – dafür sind die gehörten kulturellen Bezüge zu ausgeprägt – vielmehr findet eine Erweiterung solcher Verknüpfungen statt: in die rein klanglichen Relationen, ohne aber die kulturellen Aspekte gänzlich zu verlieren.

In meinen Hörprotokollen zu Modell B und C bestätigen sich die hier gemachten Feststellungen, dem nachträglichen Protokollieren entsprechend *outside time*. Widersprüche sind nicht vorhanden, es wird vielmehr präzisiert, zusammengefasst und konkludiert. Verschränkungen zwischen Stimmen und anderen Klängen protokolliere ich ausgeprägter. Im Protokoll zum dritten Hördurchgang (Modell C) fasse ich das Figurenkabinett, wie es in obiger Analyse formiert wird, zwar unvollständig, aber relativ präzise zusammen (ModC, Z. 40):

> […] Menschen, und deshalb Stimmen – viele verschiedene, von Kindern, Frauen, seltsamen Wesen, ein Schamane, eine Gruppe Männer, aber auch ein Roboter, ein Markt mit verschiedenen Leuten, eine Männerstimme aus einem Film (eine Lautsprecherdurchsage o.ä.) und ein aus alter Zeit stammendes Chanson, Klavier und Gesang, wobei das ganz zerknittert klingt und unstabil.

Interessanterweise zähle ich in diesem Eintrag beinahe sämtliche mit menschlichen Lauten in Verbindung gebrachten Klangmaterialien auf, also auch das französisch klingende Chanson. Die Beschreibung des Beschwörens wird ersetzt, und so ist mit dem Begriff des Schamanen die Klangcharakteristik mitgedacht. Mit der protokollierten Aufzählung wird weder auf formale Aspekte noch auf sonstige temporale Linearitäten eingegangen, dafür aber zusammenfassend und assoziativ die Klangcharakteristik beschrieben.

Es zeigt sich also ein Hören, welches nicht nur Verbindungen heterogener Klangmaterialien sucht, sondern auch Überlegungen betreffend einer fiktiven Medienhistorik anstellt und ein mehrdimensionales Netzwerk kreiert, was auch den offenen Werkcharakter widerspiegelt. Den Abschnitt *1. Immobile* protokolliere ich unter anderem so (ModB, Z. 32 ff):

> Alles ist sehr transparent, auch wenn es teilweise sehr geräuschhafte Elemente hat. Am Anfang, nachdem die leicht bewegte, rotierende Klangfläche erschienen ist, erklingen einige Synthesizertöne. Es knistert dazu, und ich folgere, dass diese Synthesizerklänge absurderweise ab Vinyl-Platte abgespielt werden. Quasi ein Rückwärts-Zitat – ein Zitat, abgespielt in früherer Zeit, von etwas, das erst später erklungen ist. Das ist wohl hineininterpretiert, aber ich hab das so überlegt. Die Frauenstimme ist auch von leichtem Geknister begleitet, aber viel weniger. Was gesungen/gesummt wird, ist zeitloser als der Synthesizerklang (den ordne ich in den 1990er Jahren

> ein). Kontemplativ wird etwas vor sich hingesungen – ich frage mich, zu welchem Anlass. Eventuell zu irgendeiner auch kontemplativen Arbeit, wie z.B. Gemüse rüsten. Zusammen mit den Kindern. Später kommen Klänge dazu, welche sich anfühlen als Wellen (aber recht seltsame), oder aber plötzlich habe ich an Wind gedacht, der einem in den Ohren saust. Manchmal kommt er von links, manchmal von rechts. Mit Kopfhörern stellt sich zumindest dieses Gefühl bei mir stark ein. Wie beim Velofahren in freier Natur. Mit dem Geknister zusammen, dass zeitweilig dazukommt, verbindet sich alles – die leicht bewegte Klangfläche, das windige rauschende Geknarze und das Geknister, als Umgebung für die Stimmen.

Hier sind zahlreiche Vernetzungen ersichtlich: Nicht nur werden Frauenstimmen und Geknister als ein mögliches Konglomerat gedacht – analog zum Urwald –, sondern auch Fragen zu medientechnologischen Aspekten aufgeworfen und dazugehörende Feststellungen verarbeitet, die letztlich als Erklärungen von Gehörtem, dem Konstrukt des Hörers dienen. Im Protokoll wird nicht nur über die Option eines homogenen Klangsystems reflektiert, sondern auch der Einbezug des Egos an sich, der Physis und der Psyche mitgedacht. Dass ich dabei Tätigkeiten wie Gemüserüsten und Vor-sich-hinsingen (als Tätigkeit von Figuren in der Musik), aber auch Velofahren (als meine eigene Tätigkeit) erwähne, betont die Porosität dieser scheinbar in sich geschlossenen Klangwelt gegenüber der Gedankenwelt des Hörers, in diesem Fall von mir selbst.

Solche Varianten eines Einbezugs des eigenen Ichs sind auch an anderen Stellen zu erkennen, so beispielsweise in einer Passage von *4. Contrefaçon*, in welcher unter anderem das Meeresrauschen und die elektronisch verfremdeten Frauenstimmen (die „Replikantinnen“) zu hören sind (ModB, Z. 143 ff):

> […] man hört Wellen am Strand. Aber eine recht digitale Atmosphäre. Die Frauen, die Ausserirdischen, sind immer noch ab und zu da. Ich stellte mir vor, wie ich am Strand laufe. Und da sind diese Frauen, und plötzlich ein Blasorchester, mit energetisch gespielten Becken dazu. Ein super Auftritt, witzig, kakophon, energetisch super. Dann wieder der Strand.

Erneut ist das Situativ-Narrative deutlich lesbar, und ich beziehe mich als Rezipient ins Geschehen ein. Ein ausgeprägt assoziativ wirkendes Klanggebilde wird beschrieben, welches letztlich eher Traumsequenz ist, denn als Klang imaginiert werden kann. Eine Konklusion im Protokoll zu *3. Minimal* bestätigt diesen Einbezug ebenfalls (ModB, Z. 124):

> Eigentlich erlebte ich eine Art Beschwörung, Hypnose: man wird hypnotisiert, und irgendwann fällt man in Trance, und die Klangwelt beginnt, immer absurder zu werden, immer vielfältiger, es geschehen viele Dinge gleichzeitig, wie in einem Traum.

In diesem Fall wird die Inklusion des Hörers jedoch anders gewichtet: Eine deutlichere Unterscheidung von komponierter Klangwelt – dem zusammengesetzten Raum der Musik also[118] – und der Gedankenwelt des Rezipienten ist erkennbar, die Musik greift aber in diese Gedankenwelt ein. Im Gegensatz dazu sind andere Gewichtungen wie die zuvor Genannte eher von einer Fusion von Gedanken- und Klangwelt geprägt.

Auch wenn solche multiperspektivischen Annäherungen an *ASdE* stark subjektiv geprägt sind, ergeben sich doch valide Folgerungen. Mit der folgenden multisubjektiven Verschränkung werden diese Folgerungen teilweise bestätigt, partiell aber auch durch andere Varianten relativiert. Individuelle Alternativen lösen denn auch Ferraris Anspruch ein, dass sich bei jedem Hörer und jeder Hörerin die eigene Version formiert. Unternimmt man also den Vergleich mit Protokollen meiner Mithörer, schälen sich andere Formationen von Figuren und Bezügen zwischen natürlicher und artifizieller Klangwelt heraus, teilweise ebenso situativ und anekdotisch, nur spärlich aber narrativ. Verwandtschaften und Parallelen zu meiner eigenen Rezeption sind vorhanden, insbesondere bei Nicolas und Henri.[119] Zunächst sollen diese Analogien punktuell aufgezeigt werden, anschließend werden disparate Wahrnehmungen und deren Konsequenzen besprochen.

Mithörer Henri tendiert dazu, sämtliche Klangqualitäten kategorisieren zu wollen. Zu *3. Minimal* schreibt er anlässlich seines zweiten Hördurchganges: „D'ailleurs je crois n'avoir entendu quasiment que des samples instrumentaux (en comptant la voix en tant qu'instrument)" (Henri, ModB, Z. 23) – dieses Notat betont zwar eindeutig den technischen Aspekt des Samplings, dennoch scheint dem Hörer wichtig zu sein, die Stimmen als Instrumentalklänge zu kategorisieren. Auch sucht er die Verbindungen offenbar im klanglichen Detail – bereits während des ersten Hördurchgangs protokolliert er (Henri, ModA, Z. 102–104):

> les percussions type tibétaines (pardon pour la méconnaissance de ces instruments).
> le bourdon, ce ne serait pas un sample de chants de moine? genre tibétain.
> Cette voix est en quelle langue? J'entends de l'anglais toujours (‚still').

[118] Smalley unterscheidet bei elektroakustischer Musik den zusammengesetzten Raum und den Hörraum. Unter einem zusammengesetzten Raum versteht er den (Klang-)Raum, „wie er im aufgezeichneten Medium zusammengesetzt ist", den Hörraum hingegen denjenigen Raum, in welchem dieser zusammengesetzte Klangraum gehört wird (2004: 195), üblicherweise also der Konzertsaal oder das Wohnzimmer – beim Hören über Kopfhörer entfällt dieser Raum allerdings.

[119] Für mich als Verfasser ist eine solche vergleichende Analyse insbesondere deshalb aufschlussreich, weil bei diesen Vergleichen auch die eigenen Hörgewohnheiten entlarvt werden, ohne dass man sich die weder erhofft noch gewünscht hätte.

In der Analyse von flächigem Klangmaterial war dieser Protokollausschnitt ebenfalls aufschlussreich (6.2) – mit den nun vorhandenen Kriterien lassen sich darin zusätzliche Informationen erkennen, insbesondere durch die spezifische Sequenz der in drei Zeilen verfassten Notate: Während zunächst entschuldigend tibetanische Perkussion referenziell beschrieben wird, folgt die Frage nach Ursprung und technischem Verfahren – menschliche Stimmen tibetanischen Ursprungs könnten möglicherweise als Basis des Liegeklangs gedient haben. Hier zeigt sich somit eine reziproke Verbindung von künstlicher Klangwelt und natürlichen Klängen, denn Henri fokussiert weniger einen fiktiven Hörort, sondern vielmehr die musikalische Struktur (beziehungsweise Werkrealisierung).

Doch mit der Überlegung zur Klangerzeugung verschiebt sich das Hören ebenso ins Assoziative, in das Klangspektrum menschlicher Stimmen. Möglicherweise ist das zeitgleich erklingende, aber im Protokoll nicht erwähnte Männergeflüster dafür verantwortlich, dass hier tibetanischer Mönchsgesang als klangliches Basismaterial hypothetisch angenommen wird. Die anschließend auftauchende Frage nach der gehörten Sprache ist erneute Fokusverschiebung, wiederum verlässt der Hörer seinen assoziativen Spielraum und verliert durch den Identifikationsversuch quasi den Faden des musikalischen Geschehens – was in der Folge auch im Protokoll Erwähnung findet (Henri, ModA, Z. 105):

> j'essaie de me concentrer sur tous les sons

Zu verstehen ist dieser Eintrag als Versuch, sich selbst an die Vielfalt der Klänge zu erinnern und rationalere Fragen zu ignorieren respektive zu zensurieren. Zusammenfassend betrachtet wird laut dem zitierten Protokollausschnitt also zunächst aus struktureller Perspektive gehört, daraufhin dasselbe assoziativ-konnotativ mit menschlicher Stimme in Verbindung gebracht, um sich daraufhin auf andere erklingende menschliche Stimmen bezüglich der Sprache zu fokussieren und sich dabei zu ertappen, dem musikalischen Geschehen zu wenig Aufmerksamkeit zu widmen – womit sich auch Henris konfliktreiche Hörhaltung manifest zeigt. Als Henris letzter Eintrag im Protokoll zum erstmaligen Hören ist zu lesen (ModA, Z. 115 f.):

> je ne crois pas que le bourdon provient de samples de voix. ou alors vraiment modifié.

Hier wird also mindestens sechs Minuten später nochmals zum Thema „bourdon" revidiert, offensichtlich beschäftigt die Frage des Klangursprungs in diesem Fall verstärkt.[120]

[120] Nicht genau zu eruieren ist in diesem Fall, zu welchem Zeitpunkt im Stück der Eintrag erstellt wurde – es gibt aber einen mutmaßlichen Spielraum von rund eineinhalb Minuten. Dieser Zeitraum kann deshalb eruiert werden, weil in einem vorherigen Notat ein Gitarrensolo erwähnt wird, welches 1'45" vor Ende des Stückes erklingt, gefolgt

Ähnliche Ansätze und Strategien von Henri sind im Protokollausschnitt des ersten Hördurchgangs zum Beginn von *3. Minimal* (ca. 1'00"–3'00") erkennbar (Henri, ModA, Z. 50–56):

> voix backward? le vinyle! c'est dingue mais quand le vinyle est apparu au début, je m'attendais à entendre à un moment donné un vieil enregistrement d'un vieillard qui chante.
> de multiples instruments prennent le dessus.
> Lesquels ? percu, guitare (+ électrique?) et un instrument à vent, je ne sais plus lequel.
> et les voix, éparses, transformées, créent une confusion.
> il y a un côté presque psyché, ça me donne pas trop envie de décrire par des mots, je trouve ça vain.

Während ich selbst als Hörer eher zu Strategien tendiere, welche ausgeprägt assoziativ-situativ sind und damit einen Hörort etablieren, protokolliert der Mithörer Henri weitaus vielfältiger und konfliktreicher, dadurch aber auch schwieriger fassbar. Medientechnologische Aspekte sind zwar bei meinen eigenen Protokollen genauso vorhanden – was auch naheliegend ist durch das Instrumentarium mit DJ-Plattenspielern und dem dadurch klar zu verortenden Schallplattenknistern. Eine Erklärung für den Beschrieb des singenden Greisen („un vieillard qui chante") zu finden, wäre schwierig bis unmöglich und wohl lediglich vom Verfasser des Notats zu erwarten. Hier manifestiert sich ein projizierendes Hören im Sinne von Hans Wüthrichs *singender Schnecke* aus dem Jahre 1979, allerdings mit Selbststimulation dank Protokollier-vorgang: In einem Protokoll festgehaltene Gedanken werden in Verbindung mit dem Hörerlebnis weiterverfolgt und können sich dabei auch verselbstständigen (was bei allen Hörern in mehreren Fällen zu beobachten ist).[121]

Andere Mithörer entwickeln in ihren Protokollen andere Strategien, um zwischen künstlicher Klangwelt, Instrumentalmusik und menschlichen Lauten zu unterscheiden oder deren Verbindung anzustreben. Mithörer Nicolas protokolliert insbesondere strukturelle, aber auch

---

von den allerletzten Einträgen „je sens la fin poindre son bout du nez. je ne crois pas que le bourdon provient de samples de voix. ou alors vraiment modifié." (Henri, ModA, Z.113 f.).

[121] Das Konzeptstück *Die singende Schnecke. Ein Konzept. Anweisungen zum imaginären Hören* von Hans Wüthrich (2003 [1979]) fokussiert auf ein spezifisches ‚zerstreutes Hören'. In der Einleitung dazu schreibt er: „Wussten Sie, dass die Flüssigkeit im Schneckengang Ihres Ohres nicht nur durch äussere Reize in Schwingung versetzt wird, sondern ebenso durch das innerliche Hören, die Imagination von Klängen und Geräuschen? Dass nicht nur Nervenbahnen zentripetal vom Ohr zum Gehirn, sondern auch zentrifugal vom Gehirn zum Ohr: steuernd und Impulse vermittelnd? Und haben Sie auch schon herausgefunden, dass Sie äusserlich und innerlich Gehörtes verknüpfen, real und imaginär Erklingendes vermischen können? […] Um diese Verknüpfung geht es in der ‚Singenden Schnecke': um den Kontrapunkt von äusserlich Vorgegebenem und innerlich Projiziertem" (Wüthrich 2003 [1979]: 3).

technische, assoziative und spektromorphologische Aspekte. Häufig ortet er menschliche Laute in einem zusammengesetzten Klangraum, und damit wird nicht nur das situative Bild präzisiert, sondern auch die klangliche Komponente akzentuiert: Die Kinderstimme erklingt zunächst nicht genauer lokalisiert, anschließend aber wird sie erneut erwähnt – sie sei dieses Mal näher als zuvor (Nicolas, ModA, Z. 16 f.). Auch der Roboter wird rechts im Klangraum lokalisiert, und klanglich wird präzisiert: „Comme plusieurs personnages“ (Nicolas, ModA, Z. 12), und das von den Kindern gesungene Chanson wird im Vordergrund geortet. Das bereits zuvor beschriebene Phänomen der Ambivalenz zwischen Kinder- und Frauenstimme setzt sich auch im zweiten Hördurchgang fort, in einem situativ-strukturellen Notat mit Einbezug der klanglichen Komponenten (Nicolas, ModB, Z. 4 f.):

> Une voix de femme qui chante des fragments d'une chanson qui semble être en anglais, sans vibrato… « she ». Contrairement aux voix d'enfants, c'est une voix qui est maîtrisée. Parfois elle apparaît rapidement avant ou après les voix d'enfants, la différence entre les deux types de voix n'est pas toujours si nette car elles chantonnent toutes dans le même registre autour des mêmes nuances. Les voix d'enfants (qui n'ont pas encore mué) font s'alterner un enfant « soliste » (quoique toujours par fragments) et un petit chœur qui répète ensemble ce que le premier a dit. Ils semblent chanter une comptine. Celle-ci est fragmentée.

Hier tauchen Begriffe auf, welche schwierig zu fassen sind, solange kein nachvollziehendes Kontrollhören stattfinden kann. Mit „maîtrisée“ (beherrscht, kontrolliert) als Umschreibung der Frauenstimme und den Kinderstimmen „pas encore mué“ (noch ohne Stimmbruch) sind vergleichende Umschreibungen klangqualitativer Aspekte vorhanden, welche an sich noch wenig Sinn ergeben, es sei denn, der Nachvollzug des Hörens findet statt.

Auch gegen Ende von *2. Turbulences* unternimmt Mithörer Nicolas eine Verknüpfung unterschiedlichster Perspektiven (Nicolas, ModA, Z. 44):

> Voix 'filtrée' comme jouée à travers d'autres sons, puis le filtre s'en va, la voix s'approche

Hier werden technische Verfahren mit spektromorphologischen Bewegungen als deskriptive Mittel eingesetzt, erneut Bewegungen im Klangraum miteinbeziehend. Der Hörer verknüpft aber in analoger Weise zu meiner Wahrnehmung instrumentale Klänge und menschliche Laute und Aktivitäten – die zu Beginn von *3. Minimal* vorherrschende Atmosphäre wird von Nicolas als exotisch bezeichnet, dies wegen der Beschwörung und den Perkussionsinstrumenten, „dans mon ‘histoire‘, cela serait lié à un voyage“ (Nicolas, ModA, Z. 48 f.).[122] Später erwähnt er

[122] Erstaunlich ist hier die Betonung der Subjektivität („dans *mon* ‚histoire‘“).

analog zu meiner Metapher des Gesellschafts-Urwalds die Assoziation Wald, es fallen aber auch Begriffe wie Grotte und Lagerfeuer (was aber ebenso als detaillierte Beschreibung vom Wald gelten gelassen werden dürfte), und erneut werden Verbindungen zur Filmwelt hergestellt – diesmal wird jedoch nicht der Regisseur Kubrick erwähnt wie im Protokoll zu *1. Immobile*, sondern David Lynch („Forêt de david lynch", Nicolas, ModA, Z. 62). Auch den Aspekt einer Art Lebenswelt in der Musik scheint der Mithörer Nicolas wahrzunehmen – zu Beginn von *5. Déconstruction* ist das interpretative Notat zu lesen: „La civilisation est de retour… mais pas bien en forme…" (Nicolas, ModA, Z. 100).

Andere Strategien von Verknüpfung finden sich beispielsweise im Protokoll von demselben Mithörer zum zweiten Hördurchgang, in der Beschreibung zu *3. Minimal* (Nicolas, ModB, Z. 21):

> Après le premier tiers du track un nouveau type de voix est introduit, un groupe prononce des mots, étrangers à mes oreilles, il y a un fort effet électronique, je dirais du pitchshifting vers le haut avec feedbacks, ce qui crée une rapide chaîne ascendante. C'est le premier élément qui n'est vraiment pas 'naturel' dans ce track.

In diesem Beispiel sind diverse Zugänge ersichtlich – es werden formale, strukturelle, technische, spektromorphologische und referenzielle Kriterien angewandt und kombiniert. Exemplarisch kann dieser Protokollausschnitt in Einzelteile zerlegt analysiert werden, um die Verknüpfung von künstlicher Klangwelt und menschlichen Lauten präziser herauszuschälen.

Der Hörer Nicolas verwendet seine Einschätzung der Dauer des Abschnittes *3. Minimal*, um den Zeitpunkt des ersten Erklingens des beschriebenen Klangphänomens nennen zu können – nach ungefähr einem Drittel der Dauer werde dieser neue Stimmtypus eingeführt: eine Stimmengruppe spreche fremde Wörter; hier wird also formal-referenziell dargestellt, allerdings ohne eine nähere Identifizierung des Stimmtypus. Anschließend folgt eine technisch-spektromorphologisch geprägte nähere Beschreibung dieser Stimmen: Der elektronische Effekt des Pitchshiftings (in diesem Fall erzeugt dieser Effekt aufsteigende Tonhöhen) mit Feedback (Rückkoppelungseffekten) lasse eine schnell aufsteigende Klangkette entstehen. Das Notat wird beendet mit der Feststellung, dass es sich dabei um das erste künstliche Klangelement in *3. Minimal* handle.

Dazu sind – nach einem Kontrollhören und vergleichenden Betrachtungen der drei Protokolle desselben Hörers Nicolas (Modell A bis C) – verschiedene Einwände zu erheben. Eigentlich erklingen diese elektronisch verfremdeten Stimmen bereits früher (ab *3. Minimal*, 1'07"), werden dort aber – vermutlich infolge mangelnder Präsenz – nicht tatsächlich wahr-

genommen (auch von mir selbst nicht, vgl. mein eigenes Protokoll ModA). Dass der Stimmtypus nicht näher genannt wird, könnte zunächst mit der elektronischen Verfremdung korrelieren – ich selbst habe diese allerdings ohne jegliches Hinterfragen als Frauenstimmen identifiziert. Interessanterweise wird jedoch auch im ersten Hörprotokoll Modell A zu derselben Stelle der Stimmtypus nicht näher beschrieben (Nicolas, ModA, Z. 63), und ab diesem Zeitpunkt die meisten menschlichen Laute nur noch mit 'voix' erwähnt. Dasselbe geschieht zudem im Protokoll Modell B, und im Protokoll Modell C finden generell menschliche Laute gar keine Erwähnung mehr. Betreffend der Unterscheidung respektive Verknüpfung von künstlicher Klangwelt und menschlichen Lauten ist die elektronisch verfremdete Stimmengruppe deshalb erwähnenswert, weil sie vom Mithörer Nicolas als das erste *artifizielle* Klangelement in *3. Minimal* eingestuft wird – auch wenn es sich eindeutig um menschliche Stimmen handelt, wenn auch elektronisch transformiert. Einerseits ist es möglich, dass hier wegen Konzentrationsmangel oder Erschöpfung des Hörers eine Identifikation menschlicher Stimmen nicht mehr vorgenommen oder protokolliert wird – auch deshalb, weil menschliche Stimmen bereits im Vorfeld häufig als Klangmaterial rezipiert wurden. Nachvollziehbar ist die Einschätzung andererseits, weil die anderen verwendeten Klänge größtenteils akustischer Herkunft sind – Tierstimmen, Instrumentalklänge (beispielsweise Claves und Guiro) und die Frauenstimme aus *1. Immobile*. Formal betrachtet hingegen bedingt dies, den Beginn von *3. Minimal* zeitlich verschoben zu hören: Die erste vorhandene (und vermeintliche) Stille um 0'55" als Beginn zu rezipieren ist naheliegend, denn zuvor handelt es sich formal betrachtet eher um einen Ausläufer mit Decrescendo von *2. Turbulences*, was der Hörer Nicolas denn auch dementsprechend protokolliert (Nicolas, ModA, Z. 51 f.):

> Nouvelle section, avec pulsation, motifs en double-croches, puis retour des voix d'enfants… silence. Etait-ce plutôt un[e] coda, et la nouvelle section va démarrer maintenant?

Keine Erwähnung findet dieser Sachverhalt im Protokoll des zweiten Hördurchganges, in welchem dasselbe Phänomen durch die Unterteilung in Sätze sehr auffallend sein könnte.

Ein weiteres Notat desselben Mithörers Nicolas aus dem Protokoll Modell B zeigt dennoch dessen Tendenz assoziativer Verbindungen zu Bekanntem (Nicolas, ModB, Z. 42):

> Pour moi la deuxième partie du track 4 évoque quelque chose de culturel, d'humain, malgré les sons électroniques. Comme une jam session dans un festival underground de musique électronique et expérimental

In diesem Fall entspricht das auch der tatsächlichen Sachlage dieser Version von *ASdE*, handelt es sich doch um einen Konzertmitschnitt aus dem auf experimentelle und elektronische Musik spezialisierten Club *SuperDeluxe* in Tokyo. Das Notat akzentuiert aber auch die Verbindung von artifizieller Klangwelt und Realität, denn der Hörer betont, dass die Assoziation der Jam-Session mit ihren Aspekten des Kulturellen und Menschlichen *trotz* elektronischer Klangwelt wachgerufen wird.

> D'ailleurs la partie de percussion du tout début ou la ‚fanfare' sont également ‚humains'

Dieser Zusatz (Nicolas, ModB, Z. 43) akzentuiert hingegen die Verbindung über das akustische Instrumentarium – ‚humain' dürfte hier als Metapher für die reale Welt verstanden werden, aber auch den Konnex mit dem Hörer betonen.

Die Protokolle meines Mithörers Nicolas offenbaren also Dimensionen von Verknüpfungen, welche Parallelen zu den meinigen aufweisen. Das Netzwerk von künstlicher Klangwelt, menschlichen Lauten, Technik und der Lebenswelt ist bei den Protokollen von Nicolas jedoch weniger situativ-narrativ ausgebildet, und so stellt sich auch nicht der Eindruck eines fiktiven Hörortes ein. Nicolas' Netzwerk weist aber komplexere Verknüpfungen auf, als es in meinen eigenen Protokollen der Fall ist. Zu erkennen ist in den seinigen die Suche nach gelenktem Hören, allerdings wird dieses betont multiperspektivisch gedacht, kombiniert und wieder aufgelöst – letztlich Variante eines improvisierenden Hörens, welches viele der Klänge der realen Welt musikalisiert hört.

In den Protokollen von Mithörer Marc, welcher sich stark auf strukturelle Kriterien konzentriert, sind derartige Verknüpfungen zwischen künstlicher Klangwelt und menschlichen Lauten nur äußerst selten festzustellen. Vielmehr wird Klangmaterial in additiver Weise aufgezählt, was die Vermutung erlaubt, dass der Hörer die Kombination unterschiedlichen Klangmaterials tendenziell vor allem als Überlagerungen respektive Aneinanderreihung wahrnimmt. Eine einzige Protokollpassage fällt auf – zu Beginn von *3. Minimal* wird beim ersten Hördurchgang protokolliert (Marc, ModA, Z. 48 ff):

> Frauenstimmen, Gurren von Tauben, altes Radio (russisches Lied), Kinderstimmen, alte Frau (lamentierend), kleines Kind spielt auf einer Melodica, weitere Geräusche, tiefe Flöte mit archaischer Melodie, wie auf einer alten Aufnahme.

Das Notat weist klare Parallelen zu meinem eigenen Protokoll auf, was insbesondere wegen der ansonsten stark auf Struktur ausgerichteten Hörperspektive von Mithörer Marc erstaunt.

Möglicherweise erzwingt die beinahe strukturlose Anlage dieser Passage eine andere Hörweise, sodass Assoziationen wie beispielsweise derjenigen des eine Melodica spielenden Kindes Raum geboten wird. Im Protokoll zum zweiten Hördurchgang (Modell B) werden diese Assoziationen weitergeführt. Beim folgenden Zitat handelt es sich um den vollständigen Eintrag zu *3. Minimal*, um dessen Dimensionen exemplarisch aufzuzeigen (Marc, ModB, Z. 68 ff):

> Hinsichtlich des verwendeten Materials wahrscheinlich die bisher reichste Faktur. Zu Beginn ein sehr tiefer, quasi statischer Klang, darüber eine schnelle regelmässige Pulsation (eher hohes, dünnes Geräusch), wobei jeder vierte Schlag betont wird. Im weiteren Verlauf ist dann ein «bunter Flickenteppich» verschiedenster, ineinander verwobener Materialien zu hören. Am auffälligsten sind Kinderstimmen (z.T. verzerrt, vgl. Track 1), weiter sehr viele verschiedene klassische Schlagzeuginstrumente wie: Marimba, Bongos, Wood blocks, Guerro [gemeint ist wohl ein Guiro], Cymbal antique; dann eine quasi improvisierende Gitarre (molto rubato, im Flamenco-Stil), eine Melodica (ziemlich unbeholfen, wie von einem kleinen Kind gespielt), eine verzerrte Männerstimme (wie aus einem alten Funkgerät; erinnere mich jetzt, dass auch dieses Material bereits in Track 1 verwendet wurde), ein Fragment aus einer alten russischen Ballade, ein altes Transistorradio mit U-Musik aus den 1950ern u. a. Während des letzten Drittels drängen sich mehrmals statische, crescendierende «künstliche» Klänge in den Vordergrund. Trotz des vielen Materials ist der Grundcharakter dieser Sequenz ruhig.

Beginn und Ende des Notats widerspiegeln ein betont strukturelles Hören. Beim Kontrollhören fällt das Notat zur Melodica auf, welche von einem kleinen Kind gespielt sei: während in Modell A die ‚Tatsache' protokolliert wird, dass ein kleines Kind auf einer Melodica spiele, wird in Modell B bereits eine Revision unternommen, die Melodica klinge ziemlich unbeholfen, als wäre sie von einem Kind gespielt. Dies demonstriert die Strategie der *écoute réduite*, respektive das Auftreten unterschiedlicher Identifikationslevels – so, wie es Smalley im Kontext von intrinsischen und extrinsischen Qualitäten von Klang beschreibt (1997: 110) – nämlich der Schritt vom Melodica spielenden Kind (was einer fantasievollen extrinsischen Assoziation gleichkommt) zum nächsten, bereits von der Realität sich entfernendes Level mit dem Beschrieb der Melodica, welche klingt, *als ob* ein Kind unbeholfen darauf spielen würde. Der nächste Schritt von extrinsischen zu intrinsischen Eigenschaften würde indes bedeuten: Es klingt, als ob es eine Melodica wäre, welche von einem Kind unbeholfen gespielt wird (siehe dazu auch 5.1, Fußnote 78). Umgekehrt verhält es sich beim russischen Lied, welches mittels eines alten Radios abgespielt wird – hier folgt in Modell B eine Vervielfältigung an Eigenschaften; plötzlich handelt es sich um eine alte russische Ballade, und das (Transistor-) Radio spiele U-Musik aus den 1950er Jahren. Hier werden also extrinsische Eigenschaften

revidiert und ergänzt, und damit ebenfalls Präzisierungen des musikalischen Materials mittels ausgeprägtem *Source-bonding* vorgenommen. Der „bunte Flickenteppich“ und das Verwobene sind dennoch Begrifflichkeiten, welche verbindendes Hören evozieren und von Kriterien absehen, welche intrinsische gegen extrinsische Eigenschaften abwägen, sondern diese vielmehr kombinieren.

In den Protokollen von Mithörer Maurice schließlich sind verbindende Ansätze nur sehr spärlich vorhanden. Die Protokolle sind teilweise sehr lückenhaft, öfters wirken sie zerstreut. Auch wird sehr kritisch kommentiert, aus der Sicht der technischen Praxis des Elektronikmusikers. Aufzählungen sind in seinen ersten Protokollen häufig vorhanden, menschliche Stimmen werden nur nebenbei erwähnt, allerdings äußerst selten detailliert – die Frage von Geschlecht, Alter und Klangcharakteristik der Stimme, wie sie bei anderen Hörern von Interesse sind, entfällt meist. In *1. Immobile* (um den Zeitpunkt 3'00") wird nüchtern beschrieben (Maurice, ModA, Z. 11):

> Toujours la nappe, les petits sons micro-percussifs spatialisés, les voix, un sinus super aigu apparait. Un autre suit, plus bas.

Wegen der wenigen Informationen (auch in den anderen Protokollen von Maurice) bezüglich allfälliger Verbindungen oder Abgrenzungen zwischen künstlich-elektronischen Klängen, menschlichen Lauten und Instrumentalklängen sind aus solchen Protokolldaten keine weiteren Folgerungen zu ziehen.

6.5 Assoziativ-Spektromorphologisches

Während in *1. Immobile*, *3. Minimal* und *6. Pulsation* die bis jetzt analysierten Abgrenzungen und Verknüpfungen von Liegeflächen, Instrumentalklängen und Lauten von Mensch und Tier vorherrschen und nur wenige andere Klangelemente relevante Aspekte zum Klanggeschehen beitragen, sind in den anderen Abschnitten assoziativ-spektromorphologische Aspekte weitaus dominanter und in den Hörprotokollen deshalb auch stärker gewichtet. In diesen dichten und bewegten Abschnitten (*2. Turbulences*, *4. Contrefaçon* und *5. Déconstruction*) sind sehr verschiedenartige Klangkonglomerate zu hören; sie sollen im Folgenden im Fokus stehen –

insbesondere wird dabei Assoziativ-Spektromorphologisches zu Sprache gebracht. Weil in *2. Turbulences* ein für das Hörerlebnis des ganzen Stückes *Archives Sauvées des Eaux* prägender Duktus eingeführt wird, soll im Speziellen auf diesen Abschnitt eingegangen werden. Zu *4. Contrefaçon* und *5. Déconstruction* werden insbesondere außerordentliche, für die jeweiligen Abschnitte sehr charakteristische Punkte angesprochen.

Nachdem bisher die Hörprotokolle in zwei Etappen analysiert wurden (zunächst die meinigen, um anschließend die Ergebnisse mit denjenigen meiner Mithörer zu verdichten, revidieren und/oder zu bestätigen), sollen im Folgenden meine eigenen Protokolle als Datenquellen zwar im Zentrum der Analyse stehen, die Eindrücke meiner Mithörer aber als zusätzliche Aspekte direkt eingeflochten werden. Dabei werden die drei Hördurchgänge als Etappen der Wahrnehmung in die Analyse miteinbezogen; die Protokolle Modell A dienen demnach als Grundlage, mittels der Modelle B und C wird ergänzt, revidiert und relativiert.

Der Abschnitt *2. Turbulences* kann formal betrachtet in zwei unterschiedliche Partien zerlegt werden: die ersten sechseinhalb Minuten mit äußerst dichten, heftigen und heterogenen Klangkonglomeraten und bewegtem Duktus, gefolgt von einem zweiten, rund dreieinhalb Minuten andauernden Abschnitt (6'30" bis 10'10"), in welchem eine zunehmende Beruhigung in der Musik von statten geht. Diese Unterscheidung der beiden Teile als formaler Aspekt ist bei vier von fünf Hörern eindeutig erwähnt (bei allen bis auf Mithörer Maurice), dies vor allem in den Protokollen zu den ersten zwei Hördurchgängen (Modell A und B). Der musikalische Bruch von *1. Immobile* zu *2. Turbulences* wird von allen Hörern deutlich protokolliert – von Mithörer Nicolas beispielsweise so (Nicolas, ModA, Z. 22):

> On est dans un monde plus technologique tout à coup. Avant c'était plus naturel.

Beim Mithörer Henri (Henri, ModA, Z. 17) äußert sich der Wechsel mit

> je suis un peu happé par ces explosions brusques

– womit wohl der immer wieder hörbare elektronisch klingende Akzent gemeint ist.

Mit dem Verlauf der ersten sechseinhalb Minuten ist der Titel *Turbulences* klar nachvollziehbar. Das Konglomerat an diversesten Klangmaterialien überfordert den Zuhörer in faszinierender Weise, und diese Überforderung macht sich unterschiedlich bemerkbar: In meinen eigenen Protokollen (Modell A) wird häufig assoziativ protokolliert, eine Nicht-

Reflexion im Sinne der *écriture automatique* ist ausgeprägt, Vertrautes und ‚Banales'[123] wird zur Begriffsfindung des Protokollierens beigezogen. Beim Mithörer Henri sind gar Anzeichen einer Art Schreibstau vorhanden (Henri, ModA, Z. 18–20):

> difficile pour moi d'écrire. j'aurais plus tendance à écouter d'abord. j'ai l'impression de tout oublier ce que je viens d'entendre.

Wie an anderer Stelle erwähnt, ist in meinem eigenen ersten Protokoll (Modell A) zu den ersten zweieinhalb Minuten von *2. Turbulences* zu lesen (ModA, Z. 49–69):

> Ausbruch. Tiefer Bass. Zischen, repetierend. Rutschen, mehrere Versuche des Akzentuierens. Dazwischen: Gespanntes Warten. Tauben flattern. Hui, viel. Gute Elektronik. Rätschen. Flirren. Spiralen. Kleine elektronische Schwärme von kleinen Tönen. Zitate: Schnipsel von irgendeinem Song, keine Ahnung was. Absturz. Alles geht kaputt. Heftig. Sogar die Kinder habe ich noch kurz gehört. Neuer Anlauf des Akzentes. Zischen immer wieder.
> Bumbumbumbumbumbum.

Ein markanter Unterschied ist bereits auffallend, vergleicht man den Schreibstil mit jenem bei *1. Immobile* im selben Protokoll: Häufiger werden einzelne Begriffe verwendet, anstelle von Wortgruppen oder gar kurzen Sätzen. Darin wiederspiegelt sich letztlich auch der musikalische Duktus. Die Wortwahl ist im Begriffsfeld Bewegung konzentriert; ähnliche Begriffsfelder sind in der Spektromorphologie vom Smalley (1997) zu finden. Werden die verwendeten Termini vereinheitlicht in Verbform gebracht, ist das Begriffsfeld um so klarer: Ausbrechen, Zischen, Repetieren, Rutschen, Akzentuieren, Warten, Rätschen, Flirren, Schwärmen, Abstürzen, Kaputtgehen. Einerseits sind also Begriffe vorhanden, welche Klanggestik – nach Smalley Gesten dritter Ordnung oder gar lediglich entfernte Ersetzungen – suggerieren, wie beispielsweise Rutschen, Warten oder Ausbrechen.[124] Andererseits sind aber auch Begriffe vorhanden,

---

[123] Zur Verwendung dieses Begriffes siehe 6.1, Fußnote 113.

[124] Smalley unterscheidet beim Source-bonding (siehe auch 6.2, Fußnote 81) verschiedene Levels, wenn es um gestische Klänge geht: „The listener's experience of listening to instruments is a cultural conditioning process based on years of (unconscious) audiovisual training. A knowledge of sounding gesture is therefore culturally very strongly imbedded. This cannot be ignored and denied when we come to electroacoustic music. It is particularly important for acousmatic music where the sources and causes of sound-making become remote or detached from known, directly experienced physical gesture and sounding sources", so Smalley (1997: 112). Er folgert daraus ‚gestische Ersetzungen' verschiedener Ordnungen. Auf ‚primärer Gestik' basiere die eigentliche Klanggestik – („[it] occurs outside music in all proprioceptive perception and its allied psychology" (ebd.) Eine ‚Ersetzung erster Ordnung' sei dann vorhanden, wenn ein Objekt (über Aktivitäten wie Spiel oder Arbeit) Klang erzeugt, ohne dass dabei das Ziel vorhanden ist, diesen Klang musikalisch zu erzeugen – „traditionally in art music this first level does not become music in itself" (ebd.). Eine ‚Ersetzung zweiter Ordnung' liege dann vor, wenn dieselbe Klangerzeugung zum gestischen Spiel wird, entsprechend der traditionellen instrumentalen Geste. Eine ‚Ersetzung dritter Ordnung' sei dann vorhanden, wenn vom Klang auf eine Geste geschlossen oder auch nur eine solche imaginiert werden kann – dieser Fall liege vor, wenn keine eigentliche Klangquelle wahrgenommen werden kann,

welche eher Strukturelles und Texturen betonen: Flirren, Schwärmen, Akzentuieren. Hier zeigt sich, wie Spektromorphologie eine beinahe selbstverständliche Hilfestellung sein kann für die Deskription und Analyse elektroakustischer Musik (vgl. auch Smalley 1997: 158). Mit dem Eintrag „Bumbumbumbumbumbum“ hingegen manifestiert sich der onomatopoetische Versuch, ein Klangereignis schriftlich festzuhalten, was verständlicherweise nur beschränkt erfolgreich geschehen kann.

Auffallend ist, dass meist nicht Klangmaterial an sich beschrieben wird, sondern dessen Verhalten, oder ein Aspekt von Charakteristik: Welche Klangwelt mit dem „Ausbruch“ zu hören ist, was sich „repetiert“ oder „zischt“, ist nicht lesbar und damit auch nur sehr reduziert nachvollziehbar. So zeigt sich also eine andere Gewichtung im Hörprozess, die Identifikation von Klangmaterial wird sekundär, dafür treten abstraktere Assoziationen von Gestik und Textur in den Vordergrund. Dies dürfte auch mit der Informationsdichte der Musik korrelieren; einem Schwall an Klangmaterial wird eher mit einem Schwall naheliegender Begriffe begegnet (oder aber mit einem Schreibstau), und Zeit für Überlegungen zur Begriffssuche für Klangmaterialien ist beinahe gar nicht vorhanden (bzw. sie wird von neuen Informationen gestört). Nur wenige vertraute Elemente finden Erwähnung, so beispielsweise die Kinder, das Flattergeräusch wegfliegender Tauben oder „Schnipsel von irgendeinem Song“.

Diese Verhaltensweise des Protokollierens verändert sich in meinem eigenen Protokoll (Modell A) nach zweieinhalb Minuten (ModA, Z. 81 ff – siehe auch die Auswertung derselben Notate in 6.4):

> Insistierend. Ein durchgedrehter Elefant.
> Stehenbleiben, repetierend. Verzerrt, virtuoses Spiel mit Lärm. Klavier, Schlagzeug, alles aber nur in ganz kurzen Schnipseln.
> Plattenspieler, Nadel-Rutschen. Stimmen, Knarren, Rätsche, Trillerpfeife. Die versucht alles im Griff zu halten.
> Neue Melodie, Zufall, Computerspiel.
> Schrei, Horrorszenario, aus einem Comic. Kreischen. Zischen, Blätter. Extrem Dicht. Super Musik. Schnell, virtuos. Aber transparent. Ein rhythmisches Element setzt sich durch, galoppieren. Kommt, geht wieder. Kommt wieder. Dazu: Rühren, hoher Vibrato-Ton. Stimmen, viel zu schnell abgespielt (Plattenspieler?)

Hier wird in amüsanter Weise und dem Charakter der Musik entsprechend collagiert, ohne dass erkennbaren Strategien gefolgt wird. Kategorien werden vermischt und verknüpft. Neben

---

sondern die reale Ursache unklar bleibt. Eine ‚entfernte Ersetzung‘ bestehe dann, wenn bloß Spuren von Gestik vorhanden seien, bei welchen „any human action behind the sound disappears“ (ebd.).

immer noch vorhandenen Begriffen aus dem Begriffsfeld von Gestik und Textur werden nun erneut Versuche von Identifikationen vorgenommen, vermischt mit ausgeprägt Assoziativem: der durchgedrehte Elefant, die Trillerpfeife, welche versucht, „alles im Griff zu halten“ oder das Computerspiel. Ergebnis ist eine anarchisch anmutende Sammlung im Sinne einer Collage. Dass sich dabei zuvor erwähnte Elemente, Charakteristiken, Gesten oder Texturen in der Musik fortsetzen, wird von mir als Hörer aus dem naheliegenden Grund der Zeitnot nicht erwähnt, es wird aber auch punktuell auf Details geachtet oder in anderer Weise gehört – im Wissen, dass andere Aspekte bereits Erwähnung fanden. Ein nichtlineares Hören ist hier im Spiel, und unklar bleibt dadurch sogar, inwieweit Linearität in solch gearteter Musik ihre Relevanz behält.

Informationen zu strukturellen Aspekten und Klangcharakteristik finden im Protokoll ebenso ihren Platz. So steht der Eintrag „Stehenbleiben, repetierend“ für wiederholtes musikalisches Innehalten, als Gegenstück zum insistierenden Charakter eines virtuosen Spiels mit Lärm. Kurze Schnipsel weisen zudem auf eine ausgeprägte Fragmentierung hin. Dass die Trillerpfeife „versucht, alles im Griff zu halten“, deutet auf hierarchische Struktur hin – der Klang der Trillerpfeife als vorherrschendes und leitendes Klangereignis, auch wenn sie nur ganz kurz erklingt. Beim Eintrag „Plattenspieler, Nadel-Rutschen“ steht nicht mehr wie in *1. Immobile* das Abbild als medientechnologische Eigenschaft im Vordergrund, sondern das Gerät an sich als Klang(-generator).

Ein schlüssiges Ergebnis aus den Protokollen zu extrahieren ist nicht möglich – hingegen ein ungefähres, unscharfes Bild, welches dennoch zahlreiche Aspekte der Musik aufzeigt: Eine vielfältige Collage, welche durch bruitistische Schnelligkeit und Gestik charakterisiert werden kann. Im Verlaufe der Musik werden nach und nach identifizierbare Klänge hinzugefügt, die Diversität wird immer mehr erweitert. Auch strukturelle Aspekte der Musik werden zunehmend benennbarer. So werden Aspekte der Musik nicht nur voneinander abgegrenzt, sondern graduell miteinander verknüpft erkennbar, insbesondere dann, wenn der Kontext anderer Protokolle mitberücksichtigt wird.

Mit der Beruhigung der Musik ab 6'15" setzt sich auch ein ausformulierter Schreibstil durch. Eher protokolliere ich dann in kurzen Sätzen als mit einzelnen Begriffen. Der Moment des musikalischen Wechsels ist zwar nicht klar temporal zu lokalisieren, doch fällt in den Protokollen aller Hörer zum ersten Hördurchgang auf, dass in diesem Zeitbereich Phänomene wie Schreibstau, Zensur und Überforderung zu Tage treten, außer beim ausgeprägt analytisch

wahrnehmenden Mithörer Marc.[125] Mithörer Nicolas notiert beispielsweise zusammenfassend und gleichzeitig Überforderung andeutend (Nicolas, ModA, Z. 40):

> Donc où en sommes-nous dans l'histoire? Au début il y avait de l'eau… puis une sorte d'accident… et maintenant? Ce que j'entends entre moins dans ce schéma narratif…

Hier manifestieren sich Konflikte in der Rezeption – einzig mit der Kenntnis des Stücktitels *Archives Sauvées des Eaux* ausgerüstet, mit der Musik und der Herausforderung des Protokollierens konfrontiert, ist dieser Versuch der Interpretation als vergebliche Suche nach gelenktem Hören zu verstehen.

Die Mithörer Maurice und Henri sind beide ebenfalls überfordert, was sich in einer Art Schreibstau äußert. Mithörer Henri notiert im Zeitraum 6'15" bis 9'00" sehr lückenhaft, mit einem Abbrechen des Schreibflusses zum Schluss (Henri, ModA, Z. 36–42):

> je me dis que je n'ose pas décrire les sons électroniques, vu que je n'ai peut-être pas le bon vocabulaire. mais du coup les <u>percussions</u> [unterstrichen im Original] me font reprendre la concentration. il y a une pulse qui intervient à un moment parfait. -> oula. faudra corriger ça. j'écris très mal. ça fait un moment que [sic]

Hier zeigt sich zunächst ein selbstbeobachtendes Zuhören, mit dem zensorischen Hinweis, dass ihm ein adäquates Vokabular fehle, um elektronische Klänge beschreiben zu können. Akustische Perkussion verhilft dem Hörer zu erneuter Konzentration, wobei der Ansatz strukturellen Hörens auch umgehend zensuriert wird. Bereits kurz vor dem Erklingen der erwähnten Rennautos notiert auch Mithörer Maurice rückblickend (Maurice, ModA, Z. 33):

> J'ai été obligé d'arrêter d'écrire un peu car c'est trop dense

Ich selbst protokolliere weiter, eine Überforderung ist nicht direkt zu erkennen, stattdessen notiere ich im Anschluss an die Rennautos „eine Art Flucht" (ModA, Z. 106) – ob dies dem identifizierten Klang der Rennautos zuzuschreiben ist, dem vergangenen Verlauf der Musik oder aber als Momentaufnahme der musikalischen Charakteristik zuzuordnen ist, bleibt unklar.

Im Protokoll Modell B erwähne ich aber dennoch eine Irritation im fraglichen Zeitraum (ModB, Z. 76 ff):

[125] In den Protokollen von Mithörer Marc lässt sich hingegen der Zeitverlauf weitaus weniger klar eruieren. Alle anderen Mithörer wie auch ich selbst erwähnen den Klang der Rennautos bei 6'15", womit der fragliche Zeitbereich erkennbar bleibt.

> Gegen Ende (vielleicht das letzte Drittel?) wird alles beruhigter. Allerdings war ich recht irritiert von den Rennautos. Dort gibt es einen recht markanten Bruch in der Musik. Das Gewusel und Gewirbel verabschiedet sich mit den Autos langsam. Aber es passt irgendwie nicht zusammen.

Bei einem Kontrollhören zeigt sich, dass der erwähnte Bruch nicht als markant eingestuft werden kann, viel eher wird ein Prozess abnehmender Dichte eingeleitet, welcher sich über rund zwei Minuten hinzieht und geprägt ist von Heterogenität der Klangcharakteristiken. Das Notat ist denn auch widersprüchlich, sind doch ein ‚markanter Bruch' und ein ‚langsames Verabschieden' nach temporalen Kriterien nur sehr bedingt miteinander vereinbar, nämlich im Falle einer ausgeprägt makrotemporalen Denkweise. Damit ist möglicherweise ein weiterer Aspekt von Nichtlinearität zu erkennen – was im Protokoll Modell C mit dem Kugelmodell auch zum Tragen kommt (siehe 6.2).

In meinem eigenen Protokoll Modell A widerspiegelt sich die Transformation der dichten, von assoziativer Gestik getragenen Musik zu Beginn von *2. Turbulences* zu einer ausgeprägt akustischen Klangwelt, welche gegenüber der zuvor herrschenden Hektik ein entspanntes Gegengewicht gibt und letztlich ihre Weiterführung in *3. Minimal* findet. Ähnlich, jedoch weitaus präziser werden die unterschiedlichen Klangwelten und die Transformation von Mithörer Henri im Protokoll zum zweiten Hördurchgang festgehalten, was im folgenden längeren Abschnitt gut ersichtlich ist (Henri, ModB, Z. 17 f.):

> Le premier élément particulièrement distinctif, c'est ce sample percussif, bref (dont je n'arrive pas à identifier la source par ailleurs) à l'attaque claire et résonante. J'entends un accord: une quinte juste dans les graves doublé d'un triton dans l'aigu. Cet élément vient structurer toute la partie, car il est répété et apparaît à tout moment. Il a un côté fatal je trouve (mes oreilles de classiqueux relient très souvent l'intervalle de triton à un ressenti dramatique). Il m'aide à m'y retrouver dans cette bataille de samples. L'ambiance y est nerveuse et étouffante (en tout cas c'est comme ça que je le sens). Je me rappelle de mouvements, représentés par exemple par des galops (digitaux?), des motos, des patterns parfois parfaitement réguliers créant ainsi une forme de mécanisme en mouvement.
> Les sonorités sont souvent transformés, répétés, triturés, contrairement à la première séquence, cela rend l'arrivée d'un son de percussion (tibétain?) vers la fin de cette partie particulièrement étrange. Puisque premier son instrumental acoustique non trafiqué que je retrouve. Puis viennent les chants, soutenus par un bourdon de quinte. Tiens donc, le même intervalle que l'élément percussif que l'on retrouve tout le long de cette séquence. Je trouve ça magnifique, l'arrivée d'une sorte de rituel chanté, le bourdon continu qui ne nous a pas quitté, et l'élément percussif s'éloignant petit à petit. L'effet poétique en est vraiment saisissant.

Hörer Henri versucht unter anderem sich tonal zu orientieren, auch wenn dafür nur sehr wenige Indizien existieren. Andere strukturelle und formale Aspekte kommen ebenfalls zum Tragen. Auffallend ist insbesondere die Erwähnung und Beschreibung des akzentuierten Klangs („ce sample percussif, bref"), welcher nicht nur *2. Turbulences* strukturiert, sondern auch später, in *6. Pulsation* eine Coda evoziert und mitgestaltet. Dieser Klang wird in einem ersten Hördurchgang von Mithörer Henri als „explosions brusques" (Henri, ModA Z. 17) beschrieben, bei meinem eigenen ersten Hördurchgang (ModA, Z. 49 ff) wird er zunächst als „Ausbruch" erwähnt, später als „Akzent". Ich assoziiere damit erneut Aspekte von Bewegung; so in Modell A („Neuer Anlauf des Akzentes", ModA, Z. 66), aber insbesondere in Modell B (ModB, Z. 62):

> Der Akzent, dieses glockenartige Anschlagen mit weitreichenden klanglichen Folgen, welche sehr schwierig zu beschreiben wären (was ich hier auch nicht machen werde), hat nachträgliche Auswirkungen, es ist, als würden andere Klangelemente aufgewirbelt […]

Im Protokoll zum dritten Hördurchgang konstatiere ich bedeutend analytischer, mit einer ausgeprägten Komponisten-Perspektive (ModC, Z. 62), aber etwas verwirrend formulierend:

> Alle diese Ausklänge von elektronischen Attacken, welche eben das Filigrane der Musik ausmachen: häufig sind die Akzente in der Tat v.a. Akzente, klanglich vor allem in ihrem Ausklang, sowie in den Kettenreaktionen darauf äusserst filigran gestaltet, ja wohl auch gespielt, mit wachen Ohren improvisiert scheint es mir.

Die Akzente werden also vor allem als strukturelle Impulssetzungen verstanden; betreffend ihrer Klangcharakteristik wird nunmehr auf den Ausklang fokussiert, welcher aus einer Gestik des Akzentuierens gefolgert stattfindet und auch nachträgliche klangliche Auswirkungen mit sich bringt. Ein Grund für eine sehr filigrane Klangcharakteristik der Akzent-Ausklänge wird im Performativen des Stückes gesehen, was jedoch lediglich mit meinem Vorwissen zum Stück möglich ist – meine Mithörer reagieren in ihren ersten Protokollen gar nicht auf mögliche wahrnehmbare Aspekte des Performativen und des Improvisierens, und in den folgenden Protokollen nur ganz punktuell (vgl. dazu 6.7). So manifestiert sich der Tonträger partiell als *Blackbox*: Unklar bis irrelevant bleibt beispielsweise, inwieweit Komponiertes von Improvisiertem zu unterscheiden wäre und ob es sich um einen Konzertmitschnitt handelt oder um eine Studioproduktion. Die Auswertung der Protokolle bietet gänzlich andere Zugänge, wie sich nicht nur in den bisherigen Gegenüberstellungen von Hörprotokollen gezeigt hat, sondern auch in im Folgenden erläuterten Phänomenen des Hörens äußern, welche ohne die hier angewandte Methode nicht ersichtlich würden: weitreichende Assoziationen, Diskrepanzen

zwischen reiner Rezeption und analytischen Ansprüchen, aber auch Phänomene wie Informationslücken.

6.6 Assoziatives Abschweifen, Konzentrationsschwierigkeiten und Fantasieren

In *4. Contrefaçon* finden sich ähnlich zu *2. Turbulences* Transformationen zwischen und Gegenüberstellungen von unterschiedlichen Klangwelten wieder, jedoch in anderer Ausprägung. Im Vergleich zu *2. Turbulences* werden in meinem ersten Hörprotokoll weniger Begriffsfelder abgesteckt, sondern eher weitreichendere Assoziationen formuliert. Spektromorphologische Notate sind zwar sparsam vorhanden, vielmehr aber wird wieder Heterogenes verknüpft, identifiziert und interpretiert. Eine klangliche Abgrenzung von *4. Contrefaçon* zu *3. Minimal* wird nicht tatsächlich rezipiert, viel eher ist eine kontinuierliche Transformation zwischen den beiden Abschnitten zu hören.

4. Contrefaçon dauert rund achteinhalb Minuten und ist nach Mithörer Marc grundsätzlich in folgende Abschnitte einzuteilen (Marc, ModB, Z. 106 ff): Nach der rund eine Minute dauernden Fortsetzung des klanglichen Kontinuums aus *3. Minimal* mit der Überlagerung von einem einmaligen sehr energetischen Ausbruch (eigentlich mehrmaligen Ausbrüchen) mit Blechbläsern und Perkussion setzt sich ein zunächst naturalistisch geprägtes Klangbild mit „Meeresbrandung bei hoher See“ und „schepperndem, altem Metallscharnier“ durch, was später in eine zunehmend künstlich geprägte Klangwelt mündet und anschließend verdichtet wird, u.a. mit Geräuschen alter elektronischer Geräte. Im Folgenden wird nun detailliert auf spezifische Aspekte dieses vierten Abschnittes von *ASdE* eingegangen.

Auffallend ist bei beinahe allen Hörern (mit Ausnahme von Mithörer Marc), dass in den ersten Hörprotokollen große Informations- respektive Schreiblücken zu Beginn von *4. Contrefaçon* vorhanden sind. Möglicherweise ist dieses Phänomen auf die Tendenzen der mangelnden Konzentration oder des konzentrierten Abschweifens während des Musikhörens zurückzuführen, welche in den Protokollen gegen Ende von *3. Minimal* zu erkennen sind (siehe 6.3). Zu den ersten zwei Minuten von *4. Contrefaçon* sind diesbezüglich Notate zu finden (insbesondere in den Protokollen zu Modell A werden dabei der Klarheit halber auch Notate

vom Ende von *3. Minimal* berücksichtigt[126]). Dort manifestiert sich in mehreren Fällen das Abschweifen von konzentriertem Hören, zudem wird auch die Schwierigkeit der Aufgabe des Protokollierens kommentiert. Das Protokollieren widerspiegelt denn auch nicht nur den Hörprozess, sondern partiell auch die Hör-*Aufgabe*, was einen nicht zu unterschätzenden Unterschied ergibt.[127] Einige Notate lassen das Hadern mit der Aufgabe erkennen, so beispielsweise (Henri, ModA, Z. 60 ff; Durchgestrichenes im Original – dieser Hörer hat seine Protokolle in Handschrift erstellt und anschließend transkribiert, inklusive Berücksichtigung von Spezialfällen wie Durchgestrichenem):

> J'ai arrêté d'écrire pendant un moment. là je sens mon écoute plus passive. je pense à ~~ah ouais~~ il faut que je m'y remette du coup je me concentre sur les crépitements de vinyle.

Hier zeigt sich eine mögliche Strategie in der Umsetzung einer Hör-*Aufgabe*: Der Hörer stürzt sich quasi auf einen ihm als interessant erscheinenden Klang, zwecks Wiedererlangens der Konzentration. Dass dabei der eigentliche Hörprozess abhandenkommt, lässt sich nur erahnen (Henri, ModB, Z. 24):

> J'ai senti mon cerveau se détacher des sons. Quinte + seconde majeure. A partir de ce moment-là, j'ai un trou, je ne sais plus ce que j'ai entendu…

So erinnert sich Henri nach dem zweiten Hörprozess zur gleichen Stelle. Mithörer Maurice schweift nicht wirklich ab, beschreibt aber die Passage als traumartig mit Auswirkungen für den Hörer (Maurice, ModA1, Z. 71 f.):

> Les éléments apparaissent et disparaissent rapidement. On dirait un peu un rêve. ça m'endort un peu.

Auch ich selbst notiere zum Ende von *3. Minimal* anlässlich meines zweiten Hördurchganges (ModB, Z. 131 f.):

> Kakophonische Streicherimitationen ab Synthesizer – solche Musik habe ich gerne, Musik, die abdriftet. Ich kann nun nicht mehr beschreiben, wie es weiterging – Ich glaube, es wurde einfach immer flächiger?

---

[126] In diesem Fall ist offensichtlich, wie arbiträr die Einteilung in sechs Abschnitte unternommen wurde. Formalstrukturell wird diese Einteilung nämlich obsolet, sobald man die Überlagerungen unterschiedlicher musikalischer Prozesse berücksichtigt.

[127] Allerdings schätze ich die Gefahr eines Aufgaben-Zwanges in der vorliegenden Aufgabenstellung mit kurzer Anleitung und Hören in privatem Rahmen als weniger groß ein als beim Setting einer Klassenzimmer-Hörsituation mit Fragebogen (siehe dazu Landys Test, 5.4.1).

Erinnerungsschwierigkeiten und musikalisches ‚Abdriften' scheint hier verknüpft zu sein, ähnlich wie Mithörer Maurice traumartige Musik und seine eigene Schläfrigkeit kontextualisiert.

Was anschließend musikalisch geschieht, äußert sich in einer Vielfalt an fantasievollen Notaten. So beschreibe ich es selbst im ersten Hördurchgang (ModA, Z. 215 ff):

> Blech, alles wird durcheinandergewirbelt. Grossartige orchestrale Kakophonie! Mir gefällt das. Dramatisch ist's. Beschwörung, ins Leere.

Ähnlich ist die Beschreibung von Mithörer Nicolas (Nicolas, ModB, Z. 35):

> une fanfare qui improviserait, assez cacophonique.

Auffallend ist, dass diese doch relativ markanten Orchesterklänge (beziehungsweise Fanfaren) bei den anderen Mithörern nur nebenbei bis gar nicht Anlass zum Protokollieren gegeben haben – so erwähnt Mithörer Henri in seinem ersten Protokoll lediglich „c'est un enregistrement d'alan silva?" (Henri, ModA, Z. 68),[128] womit die Orchesterklänge gemeint sein dürften. Dass diese so selten Erwähnung finden, dürfte auf das markant erscheinende Meeresrauschen zurückzuführen sein, welches mit den Orchesterklängen korreliert. Das Meeresrauschen als ausgeprägt referenzieller, aber auch assoziativer Klang wird in den Protokollen stark gewichtet, so dass anderes weniger berücksichtigt wird.

Ein interessanter Ablauf im Protokoll zeigt sich bei Mithörer Nicolas für die ersten vier Minuten von *4. Contrefaçon*; bei diesem ersten Hördurchgang vermischen sich Referenz, strukturelles Hören, musikalisches Abschweifen und fantasievolle Interpretation – auch das Orchester (später nennt er dieses Fanfaren, siehe oben) findet bei diesem Hörer Erwähnung (Nicolas, ModA, Z. 80 ff, hier mit originalen Zeilensprüngen):

> Percu, 'cymbales', 'timbale'
> Voix inquiétantes, musiques de film.
> La vérité est dans la bouche des enfants.
> Eau sur le sable
> Trille de trompette, orchestre. Cluster. Caisse claire. Pulsation électronique basse et notes tenus en fonds
> Mer sur le sable (par vagues) Coupure nette du son électronique.
> Naufrage Tinitus, son aigu.

[128] Alan Silva (*1939) ist ein Kontrabassist und Synthesizer-Spieler des Free-Jazz.

> Solitude. Absence, perte de connaissance. Désolation. Paysage vide. Plage vide.
> Retour de l'espèce de porte grinçante qui sonne parfois presque comme un multiphonique.
> Aux bruits des vagues, s'ajoute le vent. Mais en moins naturel. Comme un vent qui ferait vibrer tout ce qui est sur son passage.
> Petit moment d'absence (courte perte de concentration 10")

Ähnliches ist in meinem eigenen Hörprotokoll zu lesen (ModA, Z. 228 ff, *4. Contrefaçon* 1'30" bis ca. 5'00", ebenfalls mit originalen Zeilensprüngen):

> Blechorchester, wirkliche Kakophonie. Ferrari-Orchestermusik? Ab Platte wohl, unstabil. Wellen, verfremdet. Einzelne liegende tiefe Töne, kommen und gehen. Nur noch Wellen, etwas künstlich. Ein hoher Ton erscheint kurz. Und geht wieder. Man hört Kieselsteine bei den Wellen, aber auch künstlich. Ein Vogel fliegt vorbei. Wind singt. Als Assoziation. Quietschen, auf Blech. Etwas Desolates hat es an sich. Es driftet ab, wird traumartig. Es quietscht und quietscht, ich bin etwas abgedriftet, weil müde. Super Atmosphäre in dieser Musik. Zwischen Meer, Space und Schrottplatz. Und alles durch eine komisch verfremdende Brille gehört. Sphärische Klänge, aber alles etwas seltsam, sich langsam drehend.
> Nun Versuche, es etwas anzuregen […]

Diese Gegenüberstellung der beiden längeren Zitate zeigt exemplarisch auf, inwieweit ähnliche Hörstrategien vorhanden sein können. Auffallend ist insbesondere, wie in beiden Beispielen ein *Improvisational Listening* zu beobachten ist: Häufig findet im Text ein abrupter Wechsel statt, so beispielsweise von meinem praxisnahen Identifizieren von 'Quietschen auf Blech' zur assoziativen Feststellung, es herrsche eine desolate Stimmung. Ähnliches findet im Protokoll von Nicolas statt – der präzisen Identifikation von Meerwasser auf Sand folgt die Feststellung des klaren Schnitts des elektronischen Klanges, und anschließend wird stark assoziativ geprägt der Begriff Schiffbruch erwähnt. Trotz Differenzen in den Protokollen wird dank der Gegenüberstellung derselben eine Klangvorstellung konkretisiert, wie auch ‚potenzielle Objekte' einer Analyse greifbarer werden (siehe 5.3).

Am Beispiel des Meeresrauschens lässt sich aber auch die Uneinigkeit verschiedener Hörer aufzeigen, wenn es um Details der gehörten Klangwelt geht. Unterschiedliche Subjektivität wird hier sichtbar, was einen ambivalenten Eindruck hinterlässt, auch wenn Hörer sich ihr eigenes präzises Bild konstruieren. Ich selbst beschreibe diese Klänge lediglich als Wellen (in Modell A), beim zweiten Hördurchgang als Meeresrauschen, unmittelbar anschließend präzisiert („man hört Wellen am Strand" (ModB, Z. 143)), identisch zum Beschrieb von Mithörer Nicolas („bruits de vagues sur la plage" (ModB, Z. 34)). Dieser protokolliert allerdings bei seinem ersten Hördurchgang weitaus poetischer: „Eau sur le sable […] Mer sur

le sable (par vagues)“ (Nicolas,), worauf er die Assoziation Schiffbruch und „plage vide“ notiert (Nicolas, ModA, Z. 83 ff, siehe dazu auch den obenstehenden längeren Protokollausschnitt).

Ich selbst präzisiere ebenfalls, jedoch situativer, mich selbst in das Geschehen einbeziehend „Ich stellte mir vor, wie ich am Strand laufe“ (ModB, Z. 146). Der vorbeifliegende Vogel (dessen Gezwitscher ganz kurz zu hören ist) trägt Realitätsnähe und möglicherweise einen narrativen Aspekt bei (ModA, Z. 238). Dass das naturalistische Meeresrauschen in seiner Klangcharakteristik später künstlicher wird, protokolliere ich ebenfalls aus verschiedenen Hörperspektiven. So notiere ich, zunächst verbunden mit einer weiteren Präzisierung von Identifikation des Klangs (ModA, Z. 237):

> Man hört Kieselsteine bei den Wellen, aber auch künstlich

Später wird dies verbildlicht (ModA, Z. 249):

> […] alles durch eine komisch verfremdende Brille gehört

Nach dem zweiten Hördurchgang beschreibe ich eher aus technischer Perspektive (ModB, Z. 151 f.):

> Ich weiss noch, wie die Wellen sanft von Synthesizerklängen abgelöst werden. Sie spielen auch Wellen.

Deren Klang bezeichne ich später nicht mehr als künstlich, sondern lediglich als seltsam (ModB, Z. 158) – hier wird möglicherweise auch eine Verbindung zu *1. Immobile* hergestellt, war doch bereits dort von seltsamen Wellen die Rede. Ein formaler Zusammenhang würde so erkannt, jedoch nicht über bestimmte Klänge an sich, sondern vielmehr über deren Identifikationen und Assoziationen, welche an sich unterschiedliche Klangmaterialien miteinander in Bezug bringen (denn in *1. Immobile* sind keine Wellen zu hören, sondern nur Klänge, die diese Assoziation wachrufen können).

Mithörer Nicolas protokolliert die Transformation der Wellenklänge weniger technisch, sondern assoziativer, mit spektromorphologischen Ansätzen, welche er aber auf die Klänge der realen Welt bezieht (Nicolas, ModA, Z. 91):

> Aux bruits des vagues, s’ajoute le vent. Mais en moins naturel. Comme un vent qui ferait vibrer tout ce qui est sur son passage.

Dieser Hörer rezipiert also nicht eine Transformation von natürlichen zu künstlichen Wellen-Klängen, sondern eine Veränderung durch das Hinzufügen von künstlich klingenden Windgeräuschen. Die Präzisierung, dass dieser Wind klingt, als würde er alles in Schwingung

versetzen, ist stark individuell geprägt und deshalb nur als schwierig zu präzisierende Assoziation einzustufen; dahinter verbirgt sich wohl weit mehr, als in einem Protokoll festgehalten werden kann.

Für Mithörer Henri scheint die Passage des Meeresrauschens einen bleibenden Eindruck hinterlassen zu haben, denn im Protokoll zum dritten Hördurchgang beschreibt er im Nachhinein (Henri, ModC, Z. 33 f.):

> Je me rappelle avoir attendu longuement le bruit des vagues qui ne venait toujours pas mais que je me réjouissais particulièrement de retrouver. Ce passage m'a paru incroyablement beau et profond.

Zuvor, beim zweiten Hördurchgang, notiert derselbe Hörer allerdings etwas abschätzig (Henri, ModB, Z. 29):

> Le bruit des vagues, je reste sur mon avis, est cliché, et ce cliché manipule facilement l'auditeur. C'est mon cas

– was kombiniert mit dem vorangegangenen Zitat eine sehr ambivalente Haltung gegenüber diesem Hörerlebnis widerspiegelt, umso mehr mit den Zusatzinformationen zum allerersten Hördurchgang; bei diesem wird dieselbe Stelle nämlich ausführlich protokolliert (Henri, ModA, Z. 69 ff):

> le bruit de la mer va voler encore ma concentration. Je ne sais pas pourquoi, j'entends ces bruits connotés et je ferme AUTOMATIQUEMENT mes yeux. c'est con hein? du coup écrire sur le bruit des vagues me fait chier, ça me gâche le plaisir [de les écouter – nachträglicher Kommentar des Hörers]. je me demande si c'est pas un épilogue. le bruit des vagues apparaît souvent à la fin des morceaux non? genre à la fin de 'a fine day to exit' d'Anathema [eine britische Band]. le truc que j'écoutais quand j'avais 16 ans. très kitsch mais super groupe à leur début doom metal.

Hier ärgert sich also der Hörer darüber, dass er sich schreibend mit Meeresrauschen beschäftigt, dass dieses seine Konzentration stört; er reflektiert darüber, schweift ab, vertieft sich kurz in seine musikalische Vergangenheit und bewertet dabei die mit sechszehn Jahren gehörte Musik. Dass derselbe Hörer beim dritten Hördurchgang erwähnt, dass ihn diese Passage in ihrer Schönheit tief berühre, ist durchaus überraschend wie auch Hinweis darauf, inwieweit verschiedene Hördurchgänge widersprüchliche Ergebnisse liefern können (Henri, ModC, Z. 34: „Ce passage m'a paru incroyablement beau et profond"). Dass eine Vermischung stattfindet aus Kindheitserinnerung, Befindlichkeit, der Beurteilung von Meeresrauschen als musikalischem Klangmaterial und formaler Interpretation, wird mit diesem Beispiel deutlich; es widerspiegelt in diesem Fall weniger ein *Improvisational Listening*, sondern viel eher ein

zerstreutes, selbstbeobachtendes Hören, welches sich im Verlaufe mehrerer Hörprozesse auch verändern kann.

Mithörer Marc beharrt trotz Meeresrauschen auf seiner ausgeprägt formal-strukturellen Hörperspektive (Marc, ModA, Z. 68 ff):

> Wellengeräusche (Meeresbrandung, aber irgendwie verfremdet). Abbau. Meeresbrandung bleibt alleine übrig, etabliert sich als neues klangliches Kontinuum.

Erstaunlicherweise präzisiert er im Protokoll zum zweiten Hördurchgang – gegenteilig zu anderen Hörern – eine andere Charakteristik: „Meeresbrandung bei hoher See“ (Marc, ModB, Z. 116), deren imaginierte Klangcharakteristik doch weit entfernt scheint von derjenigen wie beispielsweise ‚Eau sur le sable‘. Mithörer Marc konzentriert sich aber auch nicht auf Assoziatives, sondern vielmehr auf strukturelle Kriterien (Marc, ModA, Z. 119 ff):

> Im weiteren Verlauf wird die Meeresbrandung nach und nach transformiert in ein Geräusch, das zwar die charakteristische, zyklische Energiekurve des Brandungsgeräuschs beibehält, klangfarblich aber immer weniger naturalistisch wirkt.

Inwieweit strukturelles Hören andere Aspekte der Rezeption verschleiern oder gar verhindern kann, ist in diesem Beispiel gut zu erkennen: Assoziative Abschweifungen, die bei Protokollen anderer Hörer als relevant für das Hörerlebnis einzustufen sind, schlagen sich so nicht im Protokoll nieder – es sei denn, dass solche Aspekte ausgeklammert wurden. Hingegen können mit der Kombination der verschiedenen Protokolle mögliche Gründe für assoziative Notate gefunden werden: Die Transformation von naturalistischer Meeresbrandung zum klangfarblich zunehmend künstlicheren, von der Textur her der Meeresbrandung ähnlichen Geräusch dürfte ihre Entsprechung im assoziativen Abschweifen und der desolaten Stimmung haben.

Im lückenhaften Protokoll von Mithörer Maurice wird zunächst lediglich „la mer“ erwähnt (Maurice, ModA, Z. 78), beim zweiten Hördurchgang wird der Ansatz eines situativen Bildes ersichtlich (Maurice, ModB (eigentlich A1), Z. 76):

> Les vagues, résonances métalliques, on se croirait sur un bateau.

Nach dem dritten Hördurchgang notiert dieser Hörer, einen weitaus größeren klanglichen Kontext einbeziehend (Maurice, ModC (eigentlich B), Z. 29 ff):

> […] Ce n'est pas très marquant. Il y a vraiment ces vagues qui apparaissent dont on se souvient facilement. Sinon il y a ces superpositions assez inattendues de percussions, toujours ces voix mystérieuses, ces cloches et autres clochettes. Je trouve toujours que ça évoque la rêverie. J'ai pas mal baillé [gegähnt] en fait.

Dieser kritische Hörer stört sich also an der Banalität, wie das Meeresrauschen klanglich verwendet wird, gesteht aber dennoch ein, dass dies eine bestimmte Stimmung erzeugt – die er aber lakonisch mit seinem eigenen Verhalten (sei es nur ein Gähnen, oder aber auch Langeweile oder Müdigkeit) ergänzt.

Diese Ausführungen zur Rezeption der Klänge des Meeresrauschens zeigen, wie derartig Vertrautes das Hörerlebnis ausufernd erweitert, stört, bereichert oder aber einschränkt. Dass in den Protokollen ausführlich über das an sich vertraute Meeresrauschen geschrieben wird, ist letztlich Ironie der Geschichte: Beim Versuch, relevante Ergebnisse aus Hörprotokollen zu extrahieren, wird offensichtlich, dass ein vertrautes Meeresrauschen stärker gewichtet wird als möglicherweise detailreiche Deskriptionen hochkomplexer Klänge.

Im weiteren Verlauf von *4. Contrefaçon* entfernt sich die Musik zusehends vom naturalistischen Klangbild des Meeresrauschens, die Musik wird abstrakter und zerrissener, was sich in meinen Protokollen erneut in einem an *2. Turbulences* erinnernden Schreibstil äußert (ModA, Z. 275 ff, *4. Contrefaçon*, ca. 7'00" bis Beginn *5. Déconstruction*):

> Ein tiefer Grundton fadet langsam ein. Der Kassier-Druck erscheint, etwas musikalisierter. Schlagen, Zeitlupen. Dreschen. Stolpern. Abdriften. Noise-Attacken. Es hängt kurz, ist im Loop. Scratchen. Wieder Hänger. Ein anderer Puls stört dazwischen. Aufräumen, wegfegen. Beethoven.

Offensichtlich sind erneut gestische Klangverläufe (nach Smalley ‚Gesten dritter Ordnung' oder gar lediglich ‚entfernte Ersetzungen', siehe 6.6, Fußnote 124) für das musikalische Geschehen relevant, Referenzielles wird entweder verdrängt oder aber musikalisiert gehört, wie beispielsweise das Druckergeräusch. Beim Vorgang des an den Hörprozess anschließenden Protokollierens (wie in Modell B und C) halte ich komplexe Passagen wie diese oftmals ungenau fest – so ist in meinem Protokoll Modell B notiert (ModB, Z. 160): „ein Durcheinander, schwierig zu beschreiben…" Mithörer Nicolas ist hier allerdings präziser im nachträglichen Beschrieb (Nicolas, ModB, Z. 38 ff):

> Des sons électroniques s'ajoutent: Sons de 'Wackelkontakt', comme un câble jack de guitare électrique qui n'est pas bien branché à la guitare ou que l'on appose sur autre chose. Puis une 'drum-machine' au son âpre, sans basse, dirty: elle donne la mesure jusqu'à la fin. Autres sons électroniques: impulsions. Rappelle les ‚double-croches' du début du track 3. Pour moi la deuxième partie du track 4 évoque quelque chose de culturel, d'humain, malgré les sons électroniques. Comme une jam session dans un festival underground de musique électronique et expérimental. D'ailleurs la partie de percussion du tout début ou la 'fanfare' sont également 'humains'.

Klar ersichtlich ist, wie ein Protokollieren nach dem Hören es erlaubt, Folgerungen zu ziehen – hier wird nicht *écriture automatique* betrieben, sondern Reflektiertes festgehalten. In der zitierten Passage lassen sich die individuellen und je nach Hördurchgang unterschiedlichen Interessen dieses Hörers gut erkennen: Mit rascher Auffassungsgabe versucht er, strukturelle Aspekte herauszuheben, aber auch die Charakteristik von Klang zu umschreiben. Die Assoziation des Underground-Festivals für elektronische und experimentelle Musik findet eine Fortsetzung im Abschnitt *5 Déconstruction*, bei welchem auch andere Hörer Anmerkungen zu Performance und Genreübergreifendem anbringen – Detailliertes dazu wird im folgenden Kapitel erläutert.

6.7 Stilistische Grenzüberschreitungen, Aspekte der Performance

5. Déconstruction ist Spezialfall im Kontext dieser hier vorliegenden Version von *Archives Sauvées des Eaux*; klanglich wie auch stilistisch hebt sich der Abschnitt in seiner Radikalität von den übrigen Partien ab – Hörer Nicolas fasst zusammen (Nicolas, ModB, Z. 45):

> [*5. Déconstruction*] est […] un collage radical jusqu'à la fin entre différents genres de musique.

Der Grundcharakter lässt sich anhand der verschiedenen Protokolle gut erkennen. Kontrastreich notiere ich selbst im ersten Hörprotokoll (ModA, Z. 270 ff):

> Durchgedreht. Stillstand […] Triphop. Wabber. Man könnte schon fast tanzen. Wummer. Beethoven. Platte, ohne Vinyl. Scratch.

Mit dem zweiten Hördurchgang setzt partiell ein Reflektieren über Gehörtes ein (ModB, Z. 167 ff):

> (ich habe eine kurze Kaffeepause machen müssen.) Beethoven. Der verabschiedet sich dann aber irgendwann. Es rockt gehörig. Hiphop-Zitate. […] Manchmal denke ich an Zitat von A Tribe called Quest [eine US-amerikanische alternative Hiphop-Gruppe].

Nach dem dritten Hördurchgang konstatiere ich, *ASdE* als Ganzes betrachtend (ModC, Z. 24):

> Das Stück ist grösstenteils äusserst filigran gestaltet, ausser in Déconstruction fällt es etwas aus dieser filigranen Welt raus.

Mithörer Maurice scheint an dieser Musik keinen Gefallen zu finden, was sich darin äußert, dass eher Kritik protokolliert wird denn ein Hörerlebnis (Maurice, ModA1, Z. 88 f.):

> On entre dans le passage cut-up Beethoven, Jungle. Celui que je connais et que je n'aime pas du tout.

Erstaunlich ist, dass dieselbe Passage beim ersten Hördurchgang des gleichen Hörers widersprüchlich dazu eingeschätzt wird (Maurice, ModA, Z. 91 f.):

> Bam. Trop bien. Symphonie. DJ.

Zu beachten ist jedoch, dass damit eine spontane Reaktion protokolliert ist, im Gegensatz zum zweiten Hördurchgang, bei welchem tendenziell reflektierter vorgegangen wird.[129]

Einen aufschlussreichen Beschrieb des Abschnitts *5. Déconstruction* liefert das Protokoll von Mithörer Henri – auch er schätzt diesen Abschnitt in seiner Klangcharakteristik und -gestik als Ausnahmeerscheinung im Kontext von *ASdE* ein (Henri, ModA, Z. 84 ff):

> oh Beethoven! Pierre Henry? ça c'était incroyable.
> ce moment est fou.
> les divers styles de musique empilés de manière anachronique.
> Hip hop, dub? excellent.
> je m'attendais pas à ça là.
> ça c'est Otomo, non? c'est plus son genre? ou alors Ferrari me [je voulais dire que Ferrari me surprend – nachträgliche Anmerkung des Hörers]. Ah c'est dingue!
> les vieux scratch 90s, un noise japonaise.
> un peu de Pierre Henry.
> c'est vraiment le même morceau en fait? je n'ose pas regarder mon ordi.
> Je n'ai pas envie de savoir ou je me trouve dans le morceau.

Hier wird Ferraris Musik respektive das Beethoven-Zitat in Bezug gesetzt zur Musik von Pierre Henry. Es bleibt allerdings unklar, auf welche Musik sich der Kommentar „ça c'était incroyable" bezieht – ob es die unmittelbar gehörte Musik Ferraris oder aber eine der Versionen von Henry's *Dixième symphonie de Beethoven*[130] betrifft, bleibt offen. Durchweg lesbar ist aber eine gewisse Begeisterung für den Abschnitt *5. Déconstruction* – aus diesem Grund dürfte eher von der ersten Variante ausgegangen werden. Insbesondere ist der Hörer über die unerwartete

[129] Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, hat Hörer Maurice den ROCRT modifiziert durchgeführt (siehe Einleitung zu Kapitel 6).

[130] *La dixième symphonie de Beethoven* von Pierre Henry existiert in zwei Versionen (1979 und 1988), deren erste Version er als *Hommage à Beethoven* untertitelte. In beiden Versionen verwendet Henry ausschließlich Orchesterklänge der neun Symphonien von Beethoven. Des Weiteren produzierte Henry 1998 erneut eine weitere Version (*La Xe remix*).

Charakteristik der Musik erstaunt. Die notierte Frage, ob es sich tatsächlich um dasselbe Stück Musik handelt, zeigt, wie andersartig diese im Vergleich zu den anderen Partien gestaltet ist.

Hörer Marc hingegen trägt Nüchternes und analytische Aspekte bei; er weist insbesondere auf einen Kontrast zwischen E- und U-Musik hin (Marc, ModC, Z. 36):

> […] mehrmaliges Wiederholen des berühmten Kopfmotivs aus Beethovens fünfter Sinfonie. Ein schneller Puls wird dadurch in Gang gesetzt. Angereichert mit rhythmisch prägnanten, energetischen U-Musik-Passagen (Drum Set, E-Gitarre) prägt er den weiteren Verlauf.

Gewissenhaft identifiziert der Hörer nicht nur das Beethoven-Zitat, sondern benennt dies präzise, führt aus. Hier war offensichtlich nicht Ablenkung oder zerstreutes Hören im Gange, sondern das gewissenhafte Umsetzen der Aufgabe des Protokollierens – allerdings ohne die tatsächliche Berücksichtigung der Idee einer *écriture automatique*. Dies lässt auch erahnen, wie lückenhaft dieses Protokoll sein dürfte und Gehörtes gänzlich anders gestaltet im Text repräsentiert wird als beispielsweise beim begeisterten Mithörer Henri.[131]

In meinen eigenen Protokollen wird lediglich ‚Beethoven' erwähnt, als verstecktes, letztlich persönliches Denotat – was in diesem Fall plausibel scheint, ist das Motiv doch dermaßen ausgiebig rezipiert und in der Rezeption auch ideologisch aufgeladen worden, verbraucht und jedem Hörer ins Gehör eingeprägt (siehe dazu auch 6.8.3). Es handelt sich so betrachtet um eine musikalische Lautmarke, wie es Murray P. Schafer[132] beschreibt, ist aber vielleicht auch Symptom der Bemühung, durch Zeitersparnis *inside of time* zu bleiben. Allerdings bleibt auch hier unklar, um welches Denotat es sich tatsächlich handelt. Denn im Weiteren sind in solchen Hörprozessen Erweiterungen möglich, sodass anstelle von individuell eindeutigen Denotaten viel mehr Konnotationen auftauchen, welche höchst individuell sein können. Bei mir vermute ich eine starke Bezugnahme auf die Musik von Charles Ives, welcher dasselbe Motiv unter anderem in seiner zweiten Klaviersonate (*Concord Sonata*, 1915) exzessiv zitiert. Aber auch Ferraris *Strathoven* (1985) dürfte im Konnotationsfeld einbezogen

[131] Die Problematik des Protokollierens wird vertiefter in 9.1 diskutiert.

[132] Schafers Begriff der Lautmarke wird abgeleitet von der *landmark*, einem Wahrzeichen also, einer Orientierungshilfe. Die Lautmarke verweist auf einen ‚öffentlichen' Laut, ihm wird von einer Gemeinschaft herausragende Aufmerksamkeit gewidmet (2010: 436). Hinzugefügt werden muss jedoch, dass Schafer sich vor allem mit vorhandenen Soundscapes beschäftigt, und so unter einer Lautmarke ein Zeichen versteht wie der *Big Ben* vom Westminster Palace. Doch auch Schafer zieht einen Vergleich zu Beethoven: „Eine […] besondere Lautmarke verdient es, ebenso in die Geschichte einzugehen wie eine Beethoven-Sinfonie. Die Erinnerung an sie können Monate und Jahre nicht auslöschen. Manche Lautmarken sind feststehend und prägen der gesamten Gemeinschaft ihr Wesen auf. Dies gilt für berühmte Kirchen- oder Turmglocken, Hörner oder Pfeifen […]" (ebd.: 386).

sein, was sich logischerweise einzig durch meine Kenntnis der Komposition manifestieren kann (ModC, Z. 60):

> Mit dem Beethoven-Zitat […] ist mir Strathoven von Ferrari in den Sinn gekommen, doch diese Version, nur mit dem einen wiederholten Zitat und den kontrastierenden Elementen aus Hiphop und anderem, ist eigentlich viel besser.

Auch Mithörer Nicolas beschäftigt sich in seinem ersten Hörprotokoll mit dieser Frage (Nicolas, ModA, Z. 102):

> Est-ce que Ferrari n'a pas fait une autre pièce avec Beethoven? (ou est-ce Kagel? Je me ne rappelle plus, à vérifier)

Offen bleibt hier, inwieweit sich das Hören verselbstständigt, im Sinne eines produktiven zerstreuten Hörens – durchaus vorstellbar ist aber auch, dass hier der Aspekt des *archivisme* (siehe 1.1.2) relevant wird, entsprechend dem Titel *Archives Sauvées des Eaux*. Bei seinem zweiten Hördurchgang notiert Nicolas zu *5. Déconstruction* (ModB, Z. 45):

> Démarre comme le track 2 mais tout de suite interrompu par le début de la cinquième symphonie de Beethoven (dans une version enregistrée pas tout à fait récemment)

Damit weist er zum einen auf Formales hin – dies mit dem interessanten Aspekt, dass in der Klangcharakteristik Parallelen zu *2. Turbulences* zu finden seien, in *5. Déconstruction* allerdings durch das Beethoven-Zitat unterbrochen werde und sich dadurch die Musik anders weiterentwickle. Zum anderen bezieht er die medientechnologische Frage der zeitlichen Einordnung des Zitates als Aufzeichnung mit ein – damit wird nicht nur der Kontrast zwischen Beethoven und Hiphop gehört, sondern auch derjenige zwischen älteren und neueren Tonaufzeichnungen.

Andere Aspekte des Abschnitts *5. Déconstruction* werden unterschiedlich protokolliert – ich selbst verweigere mich im Modell B, Informationen zu liefern (ModB, Z. 176 f.):

> Es macht – finde ich momentan – nicht viel Sinn, das möglichst genau zu beschreiben. Es ist eine Musik, die einfach so ist, dass man sie ‚reinzieht'.

Trotzdem füge ich auch Kritik an – aus der Perspektive des Musikers (ModB, Z. 178):

> Mir ist aber aufgefallen, dass die Zitate (wohl alle auf Vinyl), und die Noise-Attacken (auch mit Plattenspielern? Feedbacks, etc) eher dominant sind, und die artifiziellen elektronischen Klänge – manchmal nur Stossrichtungen, dann wieder im Loop etc – eher im Hintergrund sind – vielleicht aus rein energetischen Gründen.

Analog-Gestisches scheint klangperspektivisch als eher im Vordergrund, Elektronisch-Artifizielles dagegen eher im Hintergrund zu sein – ob dies vor allem im Lautstärkeunterschied gründet oder aus ‚energetischen Gründen' auf den Aspekt der Performance und unterschiedliche, vom Instrumentarium abhängige Spielenergien hinweist, lässt sich schwer entscheiden, denn weitere Faktoren können hier ihren Einfluss ausüben. Grundsätzlich ist bereits – diesmal strukturelle Aspekte berücksichtigend – das unterschiedliche Klangmaterial dafür verantwortlich, wie die Musik in ihrer Dynamikperspektive gestaltet ist, welche strukturelle Funktion ein spezifisches Klangmaterial einnimmt. Aber der Hörfokus kann dennoch entscheidend sein: Auf welche Aspekte der Musik ich mich an dieser Stelle der Musik tatsächlich konzentrierte, bleibt nämlich offen – auch dies kann einen Einfluss auf solche Einschätzungen haben. Mein zwangsläufiges Vorwissen bezüglich *ASdE* ist ebenso nicht zu unterschätzen: Wird die Videoaufzeichnung der Live-Performance als Quelle hinzugezogen, können solche Fragen schon eher thematisiert werden, dann allerdings als vom Tonträger unabhängiger Einblick in die Produktion. In der Videoaufzeichnung (Hideyuki 2008) des betreffenden Abschnittes ist der Aspekt unterschiedlicher Spielenergien von Ferrari und Otomo klar nachvollziehbar (siehe auch 8.1.3). Auch Mithörer Nicolas stellt sich Fragen zu Performance und Instrumentarium, zunächst grundsätzlich (Nicolas, ModA, Z. 115):

> Je me demande comment la pièce a été réalisée. Qu'est-ce qui a vraiment été enregistré pour la pièce?

Nach dem zweiten Hördurchgang berücksichtigt er aber eher Produktion und in erweitertem Sinn auch strukturelle Aspekte, identifiziert dabei irrtümlicherweise Ferrari als den ‚DJ' (Nicolas, ModB, Z. 46):

> Luc Ferrari le DJ. Mais un DJ qui mettrait plus en avant les discordances entre ces différents matériaux. Il ne cherche pas forcément à adapter les tempi et tonalités des différents morceaux de musique les uns avec les autres, comme le ferait un DJ dans un club. Par ailleurs il passe très rapidement d'un matériau à l'autre.

Seine Notate weisen auf die heterogene Gestaltung hin (siehe auch ebd., Z. 47); die Struktur der Musik betone insbesondere die Gegensätzlichkeit des Klangmaterials. Der Hörer führt dies auf den Umstand zurück, dass einerseits die gängigen DJ-Techniken ignoriert würden, nämlich die Adaption von Tempo und Tonalität. Andererseits akzentuiere der sehr rasche Wechsel von einem zum anderen Klangmaterial dessen Heterogenität – Mithörer Marc verwendet den Begriff des Interpolierens (Marc, ModB, Z. 135 ff). Tempo und Artikulation der Collage sind

also entscheidend – die Sammlung an unterschiedlichen Klängen und Zitaten (so beispielsweise „Guitare basse, scratch, sons bruitistes, noises, hip-hop“), und die abrupten Wechsel seien denn auch Hauptcharakteristik von *5. Déconstruction*.

Der kritische Mithörer Maurice schätzt dieses Collagieren zunächst als beliebig ein. Anschließend revidiert er die Aussage und gesteht der extremen Beliebigkeit eine gewisse Qualität zu (Maurice, ModA, Z. 99 f.):

> C'est marrant, puis c'est n'importe quoi, puis c'est la guerre et finalement on se dit que c'est plutôt unique.

Offenbar sieht er aber einen Konflikt im Verwenden von Hip-Hop-Samples in diesem Kontext – der Hörer hält an einer Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Genres fest, zudem ordnet er *ASdE* soziokulturell eher im Reigen der institutionellen elektroakustischen Musik ein – was in diesem Fall gerade nicht der Fall wäre; eher würde hier dieser mutmaßlich vorhandene Graben überbrückt (Maurice, ModA1, Z. 91 ff):

> […] culturellement c’est marrant pour le coté les musiciens concret ‘samplent’ le hip-hop. Mais je trouve que ça [ne] marche pas. […] J’ai évidemment rien contre ses samples empruntés à la musique sur le fond. C’est juste que je suis pas fan de ce qui en est fait ici. Je trouve que ça fait un peu blague de bourgeois.

Auch nach einem dritten Hördurchgang hält er an seiner Kritik fest – ihm gefalle zwar Vinyl-Scratching im Hip-Hop, nicht aber in anderen Kontexten. Der Hörer scheint sich nicht auf diese Musik einlassen zu wollen, fügt er doch hinzu (Maurice, ModB, Z. 42):

> En fait, je trouve que c'est un peu un geste de vieux. C’est un peu con je sais. Mais j’assume!

Eine Einstellung, welche legitim ist, sobald man sich mit Musik beschäftigt, die Extreme auslotet und deshalb in ihrer Rezeption auch stark abhängig ist von sozialem Umfeld, Zeitpunkt und Ort des Hörens, aber auch von der psychischen und physischen Verfassung des Hörers und dessen eigener Biographie. Für den vorliegenden Fall einer Analyse von Hörprotokollen werden solche Informationen in ihrem Gehalt jedoch uninteressant; so manifestiert sich auch das Phänomen der kritischen Hörhaltung als Blockade eines tatsächlichen Hörerlebnisses. Auffallend bei Hörer Maurice ist zudem das Insistieren auf diese kritische Hörperspektive – bei anderen Mithörern manifestiert sich in solchen Fällen eher Widersprüchliches, vor allem dann,

wenn man die drei Hördurchgänge miteinander vergleicht.[133] Doch auch Überforderung manifestiert sich partiell, vor allem im weiteren Verlauf des Abschnittes, was wiederum mit dem überbordenden Duktus der Musik in Relation stehen dürfte. Aspekte der Performance mit Unvorhersehbarkeit und Imperfektion werden auch erwähnt, gar kritisch betrachtet – hier könnte auch die Schwierigkeit von *5. Déconstruction* liegen: dass eine gewollte Beliebigkeit rasch umschlagen kann in Langfädigkeit und ungewollte Beliebigkeit. So beschreibt etwa Mithörer Nicolas unter anderem die vorherrschende Unklarheit in der musikalischen Entwicklung (ModC, Z. 109 f.):

> Beaucoup d'événements… comme une improvisation avec pleins de samples, qu'on jouerait avec un pad ou un clavier midi, dans tous les sens. Je me demande où Ferrari veut en venir. Et quel est le rôle joué par l'autre auteur, artiste que je ne connais. Vient-il/elle justement d'une scène plus liée aux musiques actuelles (populaires)?

Erstaunlich scheint hier, wie der Hörer annimmt, dass dieser Abschnitt nicht als Improvisation gespielt wurde, sondern nur so klinge – obwohl die Passage stark von improvisatorischen Herangehensweisen geprägt ist (bis auf wenige Parameter – siehe dazu 8.1). In Langeweile kippende Beliebigkeit scheint auch ein weiterer Mithörer wahrzunehmen, jedoch weist er darauf hin, dass dies nur im letzten Hördurchgang der Fall war, sich an die anderen zwei Durchgänge erinnernd (Henri, ModC, Z. 46):

> J'ai trouvé ce passage également très long, alors que dans mon souvenir il me paraissait bien trop court (!).

Auch wenn ich selbst in Modell A gegen Ende von *5. Déconstruction* meine Überforderung kundtue („Überfordert. Zu viele Infos", ModA, Z. 314 f.), wird im weiteren musikalischen Geschehen für andere Mithörer wieder mehr Struktur sichtbar. Mithörer Marc beispielsweise analysiert (Marc, ModB, Z. 135):

> Vereinzelt kommt es wieder zur Bildung rhythmischer Patterns; gegen Ende wird ein cembaloartiger tiefer Ton auffällig oft wiederholt.

[133] Mithörer Henri notiert in Modell C beispielsweise „Mon cerveau a de nouveau décroché lors de la séquence folle dubstep/beethoven/scratches" (Henri, ModC, Z.45), obwohl in den Protokollen der zwei ersten Hördurchgänge dieses Phänomen nicht im Geringsten erkennbar ist.

Der kritisch eingestellte Mithörer Maurice findet wieder einen Zugang (Maurice, ModA, Z. 113):

> Ouah je recommence à rentrer dans son découpage. En fait ça me fait penser à Demdike Stare [ein britisches Duo], qui avaient travaillé avec ces archives de musique concrète alors qu'ils viennent plutôt de la techno.

Indirekt wird so ebenfalls auf klarer geordnete Strukturen hingewiesen. Hörer Henri setzt diese in Kontext zur zuvor erwähnten Langfädigkeit (Henri, ModC, Z. 48):

> j'ai […] attendu longuement la boucle rythmique qui m'a fait l'effet d'un soulagement, la sonorité de cette boucle a quelque chose de calme bien que non-binaire, mais le delay y crée de la profondeur et de l'apaisement (à mes oreilles).

Ein Detail dieser rhythmischen Struktur notiert Nicolas, basierend auf assoziativ-spektromorphologischen Kriterien (Nicolas, ModB, Z. 47):

> Ainsi à la fin, un son percussif électronique ‚qui rebondit' donne la pulsation. Entre deux beats de cette pulsation, ils se passent des choses, le premier beat les déclenche, le second beat les arrête, et cela continue ainsi. La fin du track est abrupte, à l'image de l'ensemble du track.

Dass der Abschnitt ein abruptes Ende habe, ist relativ einfach mit der willkürlichen temporalen Einteilung in Tracks zu begründen, denn ein musikalisches Ende ist an dieser Stelle nicht zu erkennen, höchstens die erst zu Beginn von *6. Pulsation* zu hörende Fortsetzung mit dem Hinzufügen einer bewegten Klangfläche dürfte die Wahl dieses Zeitpunktes rechtfertigen. Bei isoliertem Hören einzelner Abschnitte besteht hier also ein Problem, welches auch mit Ein- und Ausblenden nicht zu lösen wäre, weil solche Eingriffe genauso wie ein abruptes Ende, wenn nicht sogar deutlicher zu musikalischen Gestaltungsmitteln werden können. Dieser Problemfaktor ist allerdings einzig bei Modell B relevant, bei den Modellen A und C wird er durch das kontinuierliche Hören nicht erkenntlich. Dennoch handelt es sich um einen bedeutenden Faktor bezüglich Höranalysen, welcher nicht unterschätzt werden dürfte – ähnlich der ‚Urheberrechtsverletzung', welche bereits mit dem Bedienen der Pausentaste des CD-Players erfolgt (siehe 5.2), wird hier ein Eingriff in die Linearität unternommen, den die Mithörer nicht als solchen entschieden haben.

In Anbetracht der hier vorliegenden Ergebnisse ist es erstaunlich, dass die Gliederung von *Archives Sauvées des Eaux* auf die Tonträgerversion übernommen wurde und nicht nur in der Partitur als Orientierungshilfe ihre Funktion hat. Denn die Betitelung der einzelnen Abschnitte ist zwar – wie in dieser Analyse der Hörprotokolle ebenfalls ersichtlich – durchaus sinnvoll und

einleuchtend, allerdings sind die meisten dieser Betitelungen an eine zeitlich unscharfe Region gekoppelt, und nicht an markante musikalische Einschnitte (außer zu Beginn von *2. Turbulences*).[134] Viel eher wäre ein neuer Abschnitt zum Zeitpunkt 4'25" in *6. Pulsation* zu erwarten, mit dem erneuten Einsatz des Akzentes aus *2. Turbulences*. Denn *6. Pulsation* ist zu Beginn vor allem als Abbau der gegen Ende von *5. Déconstruction* etablierten Struktur zu hören, wie auch Hörer Marc entsprechend protokolliert (Marc, ModA, Z. 80 ff).

In *6. Pulsation* werden die Grenzüberschreitungen, wie sie zuvor bezüglich *5. Déconstruction* formuliert wurden, fortgesetzt. Ich protokolliere nach meinem zweiten Hördurchgang ein „Panoptikum von schon Gehörtem" (ModB, Z. 183), wobei dann ebenfalls der Abbau von *5. Déconstruction* und der spätere, eindeutigere Wechsel um 4'25" erwähnt wird. Das Panoptikum umschreibe ich mit „Elemente aus diversen Orten im Stück" (ModB, Z. 188), was später präzisiert wird, inklusive einer Bemerkung zum Wechsel um 4'25" (ModB, Z. 191 ff):

> Im ersten Teil dieses Satzes [*6. Pulsation*] sind häufig noch pulsierende Klangelemente vorhanden, als Überbleibsel aus dem 5.Satz (die artifiziellen Klänge). Dann aber wird es räumlicher, die Gitarre, die Replikantinnen, die Becken-Gequietsche-Arie, das Gequietsche aus dem ersten Satz Ende [gemeint ist: das Gequietsche gegen Ende des ersten Satzes], die Kinder mit ihren Silben, das Ballaphon. Alles ist scheinbar vorhanden. Ein Epilog, ein Review des Geschehenen. Eine sehr langsame, lange Beruhigung.

Nicht mehr erwähnt ist in diesem Protokoll interessanterweise jene Klangfläche, welche um 4'50" – also kurz nach dem Wechsel – eingeblendet wird und bis zum Schluss bestehen bleibt und daher eigentlich als prägendes Klangelement vorhanden wäre.

Der Grund für die Nichterwähnung kann einerseits an der Methode selbst liegen – nicht alles Gehörte wird protokolliert –, andererseits kann aber auch das in Modell C formulierte Kugelmodell als Erklärung dienen. Denn mit diesem wird eine nicht-lineare Auslegeordnung von Klang denkbar; ein Klang kann als stets vorhanden gedacht werden, auch wenn dieser nicht stets hörbar ist, wodurch eine Nichterwähnung ebenso begründet werden kann. Das Kugel-

[134] Hier manifestiert sich die Problematik der digitalen Zeitanzeige eines ebensolchen Abspielgerätes (oder einer Abspielsoftware), welche genaue Zeitpunkte in der Musik definieren, speichern und anzeigen kann – im Gegensatz beispielsweise zu einer Schallplatte, bei welcher rein visuell eine ungefähre Zeit geschätzt werden kann, oder aber bei der Zähleranzeige eines Magnettonbandes (respektive Musikkassette), welche lediglich als rudimentäre Orientierungshilfe dienen dürfte. Wobei mir selbst in meiner Jugendzeit nie ganz klar war, welche Funktionen damit zugänglich gemacht werden, außer ein Vor- oder Rückspulen zu einem ungefähren Zeitpunkt, um von dort erneut zu hören oder aufzunehmen, außer bei den Tonbandmaschinen, welche ein auditives manuelles Hin- und Herfahren erlaubte (vgl. autoethnographische Notiz 20.12.2018, Anhang xx.d).

modell ist hier Sinnbild für das erwähnte ‚Panoptikum' (eigentlich ein Begriff der visuellen Welt) als Ort von Vorhandenem, als fiktiver Hörort (ModC, Z. 84 f.):

> […] weil Klänge immer wieder auftauchen, jedoch in gänzlich verschiedener Art, Zusammensetzung und Qualität. Und eben manchmal von innen gehört, manchmal von aussen.

Mithörer Nicolas hingegen stellt fest, dass einige Klangelemente aus *3. Minimal* mit solchen aus *1. Immobile* kombiniert sind (Nicolas, ModB, Z. 50). Später – jedoch bereits im Protokoll zum zweiten Hördurchgang – präzisiert er (Nicolas, ModB, Z. 53):

> Ce track fait la synthèse des tracks 1-2-3 et 5. Le track 4 (bruits de vagues, fanfares etc) n'est pas repris.

Er liefert damit eine Kurzanalyse zur formalen Gestaltung, basierend auf den verwendeten Klangmaterialien. Mithörer Nicolas bietet insbesondere mit dem zweiten Hörprotokoll ausführliche, detaillierte Informationen zu *6. Pulsation* (was in dieser Analyse allerdings nicht zu Mehrwert führen würde), ähnlich seinen Ausführungen zu *4. Contrefaçon*. Hingegen ist sein Protokoll zum ersten Hördurchgang derselben Passage vergleichsweise lückenhaft. Ungefähr während der letzten zehn Minuten notiert er lediglich (Nicolas, ModA, Z. 116 ff, in eckigen Klammern ungefähre Zeitangaben):

> Retour d'une ambiance précédente (l'accord), sons électroniques… [4'25"]
> Sons dans le grave qui ne finissent pas de sombrer… image du bateau qui sombre. Decrescendo. [4'55"]
> On approche de la fin
> Fragments de chanson en anglais 'she'. Retour de l'ambiance, avec voix d'enfants, sons plus ou moins exotiques etc. [6'55"?]
> 4/4. Effet droite-gauche décalé. [ebd.]
> Motifs sur seulement 3-4 notes. [7'30"?]
> Est-ce que la pièce va se finir avec un long fade-out? Ce serait un peu décevant. C'est l'inverse qui semble se produire, des sons ‚assourdissants' (porte) viennent se rajouter [9'15"]. Mais ils ne finissent pas la pièce non plus…
> Transitions par crossfade. [11'30"-12'15"]
> Notes tenues d'ambiance, sorte de battement (schwebung), quelques notes de guitare [13'20"], voix.
> Fadeout. Fin. [14'58"]

Möglicherweise verhilft dieses während des ersten Hördurchgangs lückenhaft geführte Protokoll zu einer präziseren und weitaus rationaleren Beschreibung nach dem zweiten Hördurchgang, weil das lückenhafte Schreiben mehr Kapazität für ein intuitives Hörerlebnis

bietet. Bedingung dafür ist jedoch, dass es sich um ein unbewusst lückenhaftes Schreiben handelt, und nicht um einen Schreibstau aus Gründen einer Gewissenhaftigkeit, den Test korrekt ausführen zu müssen.

Großformal – wenn auch nicht linear – unterscheide ich selbst zwischen „konturhaften“ und „schwammigeren“ Passagen (ModC, Z. 82):

> Dort [in *3. Minimal* und *4. Contrefaçon*] gibt es weniger konturhaftes, und dadurch wird es etwas schwammiger in der Form (oder man bewegt sich eben einfach langsam an der Kugeloberfläche [)]

Die sehr langsame und lange Beruhigung in *6. Pulsation* gehört denn auch zur Kategorie des weniger Konturhaften, was sich in den Protokollen unterschiedlich äußert – partiell in lückenhaftem Protokollieren wie bei Mithörer Nicolas, oder in einem tendenziell zerstreuten Hören mit sich verselbstständigenden Reflexionen zu Aspekten der Performance, dem Instrumentarium oder der eigenen Biographie (wenn beispielsweise eine Musikgruppe erwähnt wird, welche der Hörer in seiner Pubertät bevorzugte). Oder es bietet sich Raum an für erneutes Interesse an Detailreichtum, was die Musik auch anbietet – so protokolliert Mithörer Henri (ModA, Z. 105 ff):

> j’essaie de me concentrer sur tous les sons. et je me dis que c’est quand même vachement ‚orchestré‘. chaque élément est mis en valeur pourtant je n’ai pas l’impression d’un trop plein d’informations sonores.

Welche Klangelemente tatsächlich vorhanden sind, wäre in meinem eigenen, hyperaktiv erstellten Protokoll zum ersten Hördurchgang zu finden (wenn auch unvollständig) – Mithörer Henri aber beschreibt vor allem die Qualität des klanglichen Arrangements in Klangraum und -zeit.

In diesem Kontext sind es auch die darauffolgenden Protokolleinträge desselben Hörers relevant, da darin diverse Aspekte zu erkennen sind, welche bisher Erläutertes bestätigen (Henri, ModA, Z 108–116; es sind die letzten Einträge des Protokolls zu Modell A):

> Il y a une belle couleur sonore générale.
> et vu que je retrouve la plupart des sons apparus avant, je peux mieux me focaliser sur l’unité et non plus sur chaque découverte sonore.
> putain 5ème page! j’écris trop, je crois.
> je n’écoute peut-être pas assez.
> comment s’appelle ces percussions, deux petites cloches que l’on cogne et qui apparaissent dans les rituels bouddhique ?

solo de guitare.
je sens la fin poindre son bout du nez.
je ne crois pas que le bourdon provient de samples de voix.
ou alors vraiment modifié.

Die notierte Frage des Hörers, ob er zu viel schreibe, widerspiegelt ebenfalls die Problematik des *Repeated One Chance Reception Tests*: Fühlt sich ein Hörer verpflichtet, die Aufgabe korrekt zu erfüllen, wird der Schreibfluss und das Hörererlebnis gestört, Informationen gehen verloren, und damit fallen auch die Ergebnisse für die Untersuchung weniger transparent aus. Eine Kompensation dieses Problems wird gerade durch die produktive Überlagerung verschiedener Protokolle möglich – was in dieser Studie zu *Archives Sauvées des Eaux* zweifellos deutlich wird.

6.8 Folgerungen der Studie zu *Archives Sauvées des Eaux*

In der durchgeführten Auswertung wurden verschiedene Aspekte miteinander verknüpft. Der Übersichtlichkeit zuliebe seien hier nochmals die Begrifflichkeiten aufgezählt, wie sie in der Kapitelunterteilung (6.2 bis 6.7) Eingang gefunden haben:

- Klangfläche und -bad
- menschliche Laute
- Verbindungen derselben mit Natur, Instrumentalmusik und artifizieller Klangwelt
- Assoziativ-Spektromorphologisches
- assoziatives Abschweifen, Konzentrationsschwierigkeiten und Fantasieren
- stilistische Grenzüberschreitungen und Aspekte der Performance

Diese Begrifflichkeiten schälten sich bei der Zusammenführung der individuellen Hörprotokolle heraus. In der Auswertung der insgesamt fünfzehn Hörprotokolle wurden die ursprünglich angenommenen Kriterien also modifiziert und erweitert. Anstelle der Hör-Perspektiven, wie sie in ersten Codierungen der Hörprotokolle angewandt wurde, sind vielmehr unterschiedliche Hör-Strategien zu Tage getreten. Die zu Beginn der Untersuchung angenommenen Hör-Perspektiven sind zwar anwendbar, allerdings offenbart sich bei den meisten Hörprotokollen ein multiperspektivischer Umgang mit der Musik. So hat sich mit dieser

Auswertung ein netzwerkartiges Kategoriensystem herauskristallisiert, welches mit folgenden Begriffen skizziert werden kann:

- Klangidentifikation und -material
- Klangcharakteristik und -spektromorphologie
- Kombinationsstrategien
- Linearität und Nicht-Linearität
- Spezifisches zur Aufgabe des Repeated One Chance Reception Tests
- Autoethnographie des Hörens

Auffälligerweise steht bei den vielfältigen Strategien dieses *Improvisational Listenings* die Suche nach Intentionen des Komponisten nicht im Vordergrund. Ausgeprägt ist hingegen eine Suche nach ‚selbst gelenktem Hören' mit Bestrebungen, heterogene Elemente miteinander zu kombinieren und in Bezug zu setzen; dabei rückt Linearität von Musik stark in den Hintergrund und wird partiell irrelevant. Strategien des In-Bezug-Setzens und des Kombinierens sind in den Protokollen als wichtige Hörstrategie zu erkennen. Klangidentifikation und die vertiefte hörende Beschäftigung mit Klangmaterialien ist ebenfalls eine häufig auftretende Kategorie, welche in Kombination mit Klangspektromorphologie zu einer äußerst relevanten Gruppierung wird. Hier sind verschiedene Identifikationslevels untergebracht; deshalb kann die Spektromorphologie als Unterkategorie jeglicher Klangidentifikation verstanden werden – entgegen Smalleys Unterscheidung von intrinsischen und extrinsischen Eigenschaften von Klang. Zur Linearität der Musik, und damit häufig auch zu Strukturellem und Formalem, sind weniger Ergebnisse als erwartet generiert worden, was auch mit der Charakteristik der musikalischen Anlage korreliert. Zu spezifischen Aspekten des *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) als Aufgabenstellung sind ähnlich gewichtet Ergebnisse vorhanden, wie es in Kapitel 5 ausgeführt ist: Das erstmalige Hörerlebnis, das wiederholte Hören derselben Musik und Folgen davon schlagen sich in den Protokollen nicht nur bezüglich der Aufgabenstellung, sondern auch bezüglich des Hörens nieder.

Gewisse Phänomene des Protokollierens sind besonders aufschlussreich – wenn beispielsweise wenig komplexe Aspekte der Musik protokolliert werden, die offensichtlich ein starkes Hörerlebnis auslösen, parallel dazu jedoch als nicht genügend gehaltvoll eingeschätzt werden, um der Aufgabenstellung gerecht zu werden. Als gutes Beispiel sei hier das Meeresrauschen und dessen Folgen im Abschnitt *4. Contrefaçon* erwähnt (6.6).

Auch betreffend einer *Autoethnographie des Hörens* sind beim Beispiel des Meeresrauschens Ansätze zu erkennen: Hörer protokollieren stellenweise Aspekte, welche schwierig fass- und benennbar sind und Kritik, Irritation, Narration, die eigene Biographie und Erinnerung an vergangene Hörerfahrungen beinhalten. Verbunden mit dem dreiteiligen Prozess des ROCRT unternimmt so jeder Hörer seine eigene *Autoethnographie des Hörens*: Häufig ist zu erkennen, wie in den aufeinanderfolgenden Hörprotokollen der Modelle A bis C eine inhaltliche Fortführung protokolliert wird – als sei hier eine unsichtbare Codierung im Gange, wie sie auch bei ethnographischen und damit auch autoethnographischen Notizen durchgeführt wird; allerdings eine unsystematische, intuitive, nicht steuerbare und unter Umständen sich verselbstständigende Codierung. Darunter kann wiederum ein improvisiertes Hören und eine (dank dem geregelten Ablauf der Aufgabe) vertiefte Suche nach Hörstrategien verstanden werden. Als *Autoethnographie des Hörens* ist also der ganze Vorgang des ROCRT als individuelle Herausforderung jedes Hörers zu verorten; nicht als wissenschaftliche Methode, aber dieser ähnlich, als Methode des Hörens. Das vermeintlich Unsystematische dieser Autoethnographie des Hörens bewegt sich, geführt von der Musik, in einem abgesteckten Feld, welches die formulierten Begriffe des gefolgerten Kategoriensystems beinhaltet.

Als äußerst relevant einzuschätzen und im Hörerlebnis der Musik Ferraris vermutlich unabdingbar sind insbesondere die aufgezeigten Kombinationsstrategien. Im Nachhinein dürfte demnach der Begriff der *écriture automatique* (wie er in der Aufgabenstellung des ROCRT als anzustrebende Protokollierform erwähnt ist) korrigiert werden zur *écriture autoethnograpique*. Für zukünftige Durchführungen wäre in der Aufgabenstellung jedoch am Begriff der *écriture automatique* festzuhalten, auch wenn es sich beim Ergebnis um eine *écriture autoethnograpique* handelt. Denn HörerInnen würden im Wissen um diesen Begriff keinen Mehrwert für die Aufgabenstellung erkennen – vielmehr würde dies zu sehr ein Pflichtbewusstsein heraufbeschwören, was beim Auftrag der *écriture automatique* weniger der Fall ist und ein weitaus offeneres Ergebnis erlaubt. Die *Autoethnographie des Hörens* ist somit ein Prozess, dessen verwertbare Daten aus einer *écriture autoethnograpique* resultieren, als einer vom ROCRT geregelten *écriture automatique*. Die Ergebnisse dieses Schreibens sind also offene Formen von Datensammlungen, die jeglichen Kategoriensystemen einer Analyse übergeordnet sind, weil sie nicht auf bereits im Voraus abgesteckte Felder bauen und gerade dadurch besonders aufschlussreich sind.

Im Kontext von Ferraris Musik ist der ROCRT deshalb eine geeignete Analysevariante, was auch diese Folgerungen der Studie zusätzlich verdeutlichen. Im Folgenden wird der Ver-

such unternommen, Ergebnisse dieser rund sechzigseitigen Protokollbetrachtung in möglichst kompakten Text zu komprimieren, in Bezug zu setzen mit den in Kapitel 5 formulierten Aspekten und weitere Beobachtungen zur Sprache zu bringen, die als relevant eingeschätzt werden sollten – bezüglich *Archives Sauvées des Eaux*, aber auch bezüglich nachfolgender *Repeated One Chance Reception Tests*.

6.8.1 Werkspezifische Klangtypologie und -verknüpfungen

Grundsätzlich ist *Archives Sauvées des Eaux* mit seiner Dauer von 55 Minuten eine Herausforderung für den Zuhörer. Die Zuhörerschaft ist mit einem Konglomerat verschiedener Klanglandschaften konfrontiert, welches ebenso verschiedene Zugänge bietet. Generell werden vier verschiedene Klangarten beschrieben: artifizielle Klangflächen, abstrakte, gestische Klangmaterialien, einzelne Klänge der realen Welt sowie das Meeresrauschen als Ausnahmeerscheinung im Kontext von *ASdE*. Einerseits sind also artifizielle Klangkomplexe vorhanden, welche eher als Zustände etabliert werden denn Verläufe darstellen; es sind dies die synthetischen Klangflächen, welche *ASdE* eigentlich formal prägen. In den Protokollen werden sie sehr unterschiedlich gewichtet, was an späterer Stelle in diesem Kapitel ausgeführt wird. Andererseits sind abstrakte Klangmaterialien zu hören, welche dank ihrer häufig gestischen Charakteristik nicht klingende, extrinsische Assoziationen wachrufen, aber auch das Performative, das virtuos Instrumentale betonen können und durch hohe Dichte einen starken Kontrast zu den artifiziellen Klangflächen bieten. In den Protokollen sind dazu häufig assoziative Begrifflichkeiten mit starker Verwandtschaft zu spektromorphologischen Begriffsfeldern zu finden. Weiter sind dem Hörer leicht zugängliche Klangmaterialien als relevant einzustufen, weil sie bei ihm einen Grad an Vertrautheit erwecken: Insbesondere sind menschliche Stimmen, aber auch Instrumentalklänge und leicht zu identifizierende konkrete Klänge wie Rennautos oder Tierstimmen protokolliert. Eine Autoethnographie des Hörens findet hier in ausgeprägtem Masse statt. Die vertrauten Klänge ermöglichen dem Zuhörer aber auch, Artifizielles und Abstraktes mit natürlichen Klängen außermusikalischer Herkunft in selbstverständlicher Weise zu verbinden; dabei sind Inbezugsetzungen von natürlichen Klängen zu den artifiziellen Klangflächen wie auch zu abstrakter Gestik besonders häufig auftretende Phänomene. Als vierte wichtige Klasse ist das Meeresrauschen zu nennen, welches durch seine betont ikonographische Bedeutung einerseits einen Gegenpol zu den artifiziellen

Klangflächen darstellt, andererseits auch eine Verwandtschaft mit ihnen erkennen lässt: Formal kann dem Meeresrauschen eine ähnliche Funktion zugeschrieben werden wie den Klangflächen. Die Transformation von natürlichem zu artifiziellem Meeresrauschen begünstigt ebenso das Verbinden heterogener Klangqualitäten. Häufig sind dadurch Kombinationsstrategien in den Protokollen zu finden, welche die vier genannten Klangarten miteinander zu verbinden suchen.[135]

Zu den Klangflächen sind häufig klangidentifikatorische oder assoziative Begriffe zu finden, welche entweder mit Wasser in Verbindung stehen oder aber mit glockenartigen Klängen assoziiert werden können. Die Palette an Begriffen, welche verwendet werden, ist relativ klar abgesteckt: Klangbad, *nape sonore*, *vagues*, *sous-marin* oder aber gongartig, *bourdon*, Glocken aus der Ferne (als Ausnahmeerscheinungen sind surrealistische Elektronik und *matrice* genannt). Es fällt auf, dass hinsichtlich der einleitenden Klangfläche (*1. Immobile* bis *3. Minimal*) bei ersten Hördurchgängen größtenteils mit solchen Assoziationen reagiert wird. Individuell wird bei den darauffolgenden Hördurchgängen (Modell B und C) das Beschriebene dann entweder assoziativ präzisiert, oder aber der Fokus wird mehr auf strukturelle und formale Aspekte gelegt. Dass die Klangflächen mit detailreicher Klangqualität versehen sind, wird in den Protokollen auch vor allem zu Beginn von *1. Immobile* berücksichtigt, bei späteren Klangflächen aber nur noch selten. Verschiebungen oder Vertiefungen des Hörfokus sind also Phänomene des wiederholten Hörens, teilweise wird so ein erstmaliger Höreindruck von rationaleren Zugangsweisen verdrängt. So wird hier ein Aspekt von Derek Baileys Überlegung zum singulären Hörerlebnis deutlich (5.2).

Nicht nur der temporale Konflikt zwischen Hör- und Schreibprozess und das Problem von unzureichendem Vokabular können Gründe dafür sein, dass zu späteren Zeitpunkten weniger Informationen generiert werden, welche Detailreichtum bezüglich der Klangflächen offenlegen würden. Auch die funktionale Rolle dieser Klangflächen kann Grund für diese Lücken sein: Klangflächen können als *Environment*, als Grundlaut für anderes dienen, womit sie mit einem Fokus wahrgenommen werden, der sich nicht zwangsläufig in Protokollen niederschlägt und auch die linear-formale Funktion der Klangflächen ignoriert.

[135] Hörer Marc, der sich als einziger auf ausgeprägt analytische Weise mit dem Stück auseinandersetzt, beschreibt im Protokoll Modell C die Unterscheidung von „konkretem Material“, „künstlichem, synthetischem bzw. stark verfremdetem Material“, „trad. Musikinstrumenten (Gitarre, trad. Perkussionsinstrumente wie Bongos, Claves, Becken, dann Drum Set, E-Gitarre)“ und „menschl. Stimmen, Sprache“ (Marc, ModC, Z. 7 ff); was partiell meiner Auswertung aller Protokolle entspricht, aber die Musik viel eher als Objekt der Produktion betrachtet.

Als Gegenpol zu diesem elektronisch klingenden Environment sind teilweise sehr dichte, chaotisch anmutende, stark geräuschhafte und gestische Passagen vorhanden (insbesondere *2. Turbulences* und *5. Déconstruction*). Zu diesen Passagen wird ein Vokabular verwendet, dass stark von spektromorphologischen Ansätzen geprägt ist oder aber – wiederum aus Gründen des temporalen Konflikts zwischen Hör- und Schreibprozess – zum Schreibstau führt. Auf die ruhigen, differenzierten Klangflächen bezogen etablieren diese dichten Passagen einen Dualismus, welcher aber spätestens in *4. Contrefaçon* obsolet wird; vielmehr wird dann die Kombination der gegensätzlichen Welten von Ruhe und Dichte, Artifiziellem und natürlichem Klang unternommen, was dem Hörer viel Spielraum für Assoziation und Interpretation bietet. Hier setzt in hohem Masse eine *Autoethnographie des Hörens* ein und führt zu fantasievollen Auswüchsen einer *écriture autoethnographique*, zu Tendenzen des Abschweifens und weitreichenden Assoziationen.

Allerdings werden nicht nur Klangfläche und abstrakt-geräuschhafter Klang kombiniert, sondern die bereits in *1. Immobile* sich etablierenden Stimmklänge, wie auch die in *3. Minimal* eingeführten Tierlaute und diverse andere, leichter identifizierbare oder einfacher assoziierbare Klänge wie beispielsweise Rennautos, Instrumentalklänge von Gitarre, exotischer Flöte, Perkussion. Eine raffinierte Collage wird hör- und lesbar, deren Struktur nicht mit einer linearen Betrachtungsweise vereinbar ist, sondern als musikalisches Umfeld des Hörers denkbar ist, als sein Hörort. Wie sich solche Struktur und Nicht-Linearität manifestieren können, wird im Folgenden erläutert.

6.8.2 Strukturelles in Linearität und Nicht-Linearität

Formal betrachtet wird eine durchaus klassisch anmutende Symmetrie hörbar, auch wenn strukturell Relevantes nur marginal vorhanden ist. Maßgebend für diese formale Einschätzung sind die artifiziellen Klangflächen und die Passagen mit wenig Ereignischarakter, aber auch die akzentuierenden Klänge sowie die dichten Strukturen in ihrem gesamten Erscheinungsbild. Unklar bleibt, inwieweit die markante Passage des konkret hörbaren Meeresrauschens (markant im Sinne von geradewegs unspektakulär, aber auch ikonographisch) in ihrer strukturellen Funktion den Klangflächen ähnlich, ebenfalls zur formalen Anlage beiträgt. Zumindest wird mit dem Meeresrauschen ein Einschnitt ausgedehnter Dauer markiert (siehe 6.8.3). Die Symmetrie wie auch weitere formale Orientierungspunkte sind dadurch vorhanden, dass sich

insgesamt vier artifizielle Klangflächen etablieren, teilweise transformieren oder verschwinden und in anderer Schattierung wieder eingeblendet werden. Schattierungen dieser flächigen Klänge werden aber nicht zwangsläufig als solche wahrgenommen oder nicht unbedingt protokolliert. Denn je nach Hörfokus werden Transformationen als charakteristischer Teilaspekt der Klangfläche wahrgenommen und damit nicht als Veränderung rezipiert, sondern als Zustand. Demzufolge lässt sich auch die symmetrische Form erklären, denn Anfang und Ende sind je durch eine Klangfläche mitgestaltet – auch wenn diese durchaus verschiedene Charakteristiken aufweisen, werden sie als zusammengehörend rezipiert. Hier manifestiert sich auch das Phänomen eines erstmaligen Hörerlebnisses: Hörer Henri benennt die Klangfläche am Ende mit ‚cloches' – diejenige zu Beginn hingegen noch präziser mit ‚comme des cloches lointaines', womit die Verselbständigung des Begriffs offensichtlich wird wie auch die formale Anlage betont wird (siehe auch 6.2).

Die Verselbständigung eines Begriffes kann sich beim wiederholten Hören sehr ähnlicher Klänge einstellen und beim wiederholten Hören derselben Musik einer weiteren, unter Umständen nicht mehr lesbaren Verselbständigung ausgesetzt sein, was in den Protokollen von *ASdE* in mehreren Fällen zu beobachten ist.[136]

Dass sich die Klangflächen dynamisch meist im Hintergrund bewegen, ist auch der Grund dafür, dass sie sich partiell in ‚vorhandene Gegebenheiten' transformieren, und deshalb auch nicht mehr protokolliert werden. Dieser Umstand deutet jedoch auch darauf hin, dass sich die Klangflächen durch ihr dynamisches Spektrum zeitweise als Environment etablieren können: Dann wird eine Klangfläche nicht als konkret hörbarer Klang rezipiert, sondern als vermeintliche Stille und so einen Hörort charakterisierend. Auf solche Weise wird eine klangliche Umgebung möglich, die als einladende Grundatmosphäre für ein vielfältiges Hörerlebnis Raum bieten kann, sofern sich die Zuhörerschaft drauf einlässt; unterschiedliche Bereitschaften dazu wurden in den Protokollen gefunden. In der Terminologie von Murray P. Schafer wäre in diesem Fall vom Klang als ‚Grundlaut' (2010: 433 f.) auszugehen:

> In der Soundscape-Forschung sind Grundlaute Geräusche, die von einer bestimmten Gemeinschaft [hier: von einem bestimmten Individuum] dauernd oder oft genug wahrgenommen werden, um den Hintergrund für die Wahrnehmung anderer Laute zu bilden. […] Oft werden Grundlaute nicht bewusst wahrgenommen, sondern sie beeinflussen die Wahrnehmung anderer akustischer Signale.

[136] Die Verselbständigung des Begriffes *cloches* kann aus semiotischer Perspektive als eine Indexierung und so als eine individuelle, Protokoll-interne Synekdoche betrachtet werden (vgl. u. a.: Tagg 2012: 162).

> Dementsprechend werden sie auch mit dem 'Grund' des Figur-Grund-Modells in der visuellen Wahrnehmung verglichen.

Begünstigt wird dieses Phänomen schließlich durch dynamische Differenzierungen, wie sie im Falle von *ASdE* vorhanden sind. Je nach Hörstrategie werden die Klangflächen aber auch eher nüchtern und distanziert beschrieben, so beispielsweise als ‚Klangkontinuum'. Dann wird das Werk als lineares Objekt und der Hörer als dessen Rezipient verstanden. Sobald aber der Klang in *écriture automatique*-Manier auch als Grundlage eines Hörortes eingestuft wird, scheint der Hörer miteinbezogen zu sein – dies beispielsweise im Falle des Durch-das-Wasser-Hören.

Insbesondere nach meinem dritten Hördurchgang schälte sich ein nichtlineares Hören heraus, bei welchem die Klangflächen metaphorisch als kugelförmiges Gebilde beschrieben werden, mit Klangbrechungen durch eine prismatische Kugeloberfläche. Ein Hören, welches quasi die ‚Durchbrechung' einer Materie durch Klang miteinbezieht, oder aber den Hörer in einem Klangfeld positioniert, wird damit zur Option; Klangräume und Hörorte werden nicht nur konkreter, sondern auch vielfältiger, und der Hörer wird so Teil der Musik. Der Begriff der prismatischen Kugeloberfläche ist denn auch als Versuch einzustufen, nicht formulierbare Komplexität in wenige Worte zu fassen.

Auch interpretierbar ist das Kugelmodell als ein ausgeprägtes Mitgestalten des Hörers und Versinnbildlichung einer Überschneidung von Poiesis und Aisthesis. Parallelen dazu sind wiederum in McCartneys *Improvisational Listening* zu finden (5.1), denn auch dort wird die Aktivität des Hörers betont, dem Konzept der *Soundscape* entsprechend. Sabine Breitsameter erläutert für den hier vorliegenden Fall treffend (2018: 91):

> Im ‚System Soundscape' muss […] der oder die Hörende neu konzipiert werden, nämlich nicht mehr als passiv und frontal Entgegennehmende/r oder positioniert an einem privilegierten *sweetspot*, sondern als ein lebendiges, agiles Element, das zur Soundscape beiträgt und diese mit beeinflusst. Eine Soundscape wahrzunehmen, bedeutet also immer auch, an ihr teilzunehmen und in ihr ‚drin' zu sein.

Hinzugefügt werden sollte jedoch, dass Ferraris Musik nicht als *Soundscape composition* gedacht ist; dafür ist sie zu gestaltet, und im Falle von *ASdE* zu offensichtlich als Musik zu verorten. Auch kritisch wird der Vergleich dadurch, dass das auditive Erlebnis ab Tonträger nicht einer real erlebten Soundscape entspricht und eigentlich höchstens als akustisches Abbild davon gehört werden kann. Eine aktive, beeinflussende Teilnahme des Zuhörers ist aber dennoch möglich, im Sinne eines projizierenden Hörens, wie es der Komponist Hans Wüthrich

in seinem Konzeptstück *Die Singende Schnecke* (1979) beschreibt und vom Hörer anwenden lässt (siehe 6.4, Fußnote 121).

6.8.3 Gewichtungen zwischen Werk und Rezipient

Das Meeresrauschen bildet einen deutlichen Gegenpol zur artifiziellen Charakteristik der Klangflächen. Dies zeigt sich auch in einem auffallend ausgiebigen Protokollieren beim Hören des Meeresrauschens. Es dürfte gar von einem ‚musikalischen Tiefpunkt' die Rede sein: Die Musik – als ‚Werk' – zieht sich zurück und überlässt dem Rezipierenden seinen Raum. Das Meeresrauschen ist so Gegengewicht zu den musikalisch vielfältig gestalteten und dichten Klangbildern, wie sie beispielsweise zu Beginn von *2. Turbulences* oder als Vorlauf des Meeresrauschens zu hören sind. So schlägt sich Über- und Unterinformation in den Protokollen nieder: Während Überinformation zu Schreibstau führen kann, oder zumindest zu einer mit der Rezeption verbundenen Selektivität im Schreibprozess, verleitet Unterinformation zu einem produktiven Protokollieren, einem projizierenden Hören ähnlich. Durch Unterinformation wird so auch das Verhältnis von Werk und Rezipient verändert: Struktur und Werk wird weniger gewichtet, ein Sich-beim-Hören-Zuhören wird relevanter, der Hörer macht sich das Werk zu eigen (siehe 5.1).

Bedeutend für *ASdE* sind aber sämtliche Zwischenwerte unterschiedlicher Gewichtungen von Werk und Rezipient. So sind verschiedene Verhältnisse erkennbar: vom tradierten Werkbegriff mit seiner Vormachtstellung gegenüber dem Rezipienten bis zu einem offenen Werkbegriff. Dieser kann dahingehend begriffen werden, dass nicht das Werk im Zentrum steht, sondern dessen Rezeption, das Werk an sich aber gleichzeitig als geschlossen wirken kann. Hier ist der Hörer nicht nur teilnehmender Beobachter, sondern wird zum Teilnehmer der Musik, und der Hörprozess wird zur *Autoethnographie des Hörens*, der Schreibprozess zur *écriture autoethnographique*: Vermischung von Kindheitserinnerung, Befindlichkeit und musikanalytischen Bemerkungen sind beispielsweise bei Hörer Henri ausgeprägt und sind deutliches Phänomen einer ambivalenten Gewichtung zwischen Werk und Rezipient (siehe dazu der Protokollausschnitt in 6.6). Damit ist die Dimension zu erkennen, wie Ferraris Musik Optionen individueller Hörererlebnisse bereitstellt, durch die Vermischung unterschiedlichster Aspekte und Konfusionen der Musikrezeption, aber auch durch die Störung der Wahrnehmung und das Wachrufen von Erinnerung.

Verknüpft mit dieser veränderlichen Gewichtung zwischen Werk und Rezipient sind in den Protokollen Phänomene zu erkennen, welche durch verschiedene Identifikationslevels zu erklären sind – denn durch veränderte Gewichtung gewinnt eine Klangidentifikation (siehe auch 6.8.1) eine andere Bedeutung. Smalley erkennt betreffend einer Klangidentifikation verschiedene Stufen imaginierter extrinsischer Bezugsnahmen, wie es in 6.4 mit dem Beispiel des eine Melodica spielenden Kindes erläutert wurde. Entferne man sich mehr und mehr von Realität und Gewissheit über eine extrinsische Beziehung eines Klanges, bewege man sich tiefer in die musikalische Erfahrung hinein, da man sich zunehmend intrinsischen (und damit die Struktur der Musik betreffenden) Eigenschaften von Klang zuwende – was der Anfang eines spektromorphologischen Hörens sei (Smalley 1997: 110, Smalley 2004: 165, siehe dazu auch 5.1, Fußnote 78). In *Archives Sauvées des Eaux* allerdings ist nicht die unidirektionale Hörerfahrung mit zunehmender Fokussierung auf intrinsische Eigenschaften zu beobachten, sondern eine der Zuhörerschaft überlassene Entscheidung, welche auch die umgekehrte Tendenz sucht, hin zur konkreten extrinsischen Eigenschaft – und auf diese umgekehrte Weise ebenfalls „tiefer in die besondere musikalische Erfahrung" (nach Smalley 2004: 165) vorzustoßen. Dass durch diese Reziprozität strukturelle Kriterien dazu tendieren, obsolet zu werden, ist naheliegend. Im Beispiel des Meeresrauschens zeigt sich diese exemplarische Ambivalenz bezüglich verschiedener Identifikationslevels. Solche Prozesse werden mit dem ROCRT offengelegt: Extrinsisches kann Überhand nehmen, womit ein zentraler Anspruch Ferraris erkennbar wird – Realitätsnähe als relevanter Aspekt eines individuellen Hörerlebnisses, der persönlichen Geschichtsschreibung. Individuelle Biographie ist im musikalischen Erlebnis zwangsläufig ausgeprägt mit extrinsischen Kriterien verbunden; selbst wenn es den Anschein macht, dass es sich um intrinsische Eigenschaften handelt, ist die Option der individuellen extrinsischen Beziehung omnipräsent. Es bleibt aber in den Protokollen weitgehend unklar, in welchem Ausmaß diese extrinsischen Beziehungen zu Klang berücksichtigt oder aber nur Stichworte dazu festgehalten wurden.

Beispiele wie das Kopfmotiv der 5. Symphonie von Beethoven (6.7) lassen aber in deutlicher Form erkennen, inwieweit hier die persönliche Biographie ihre Relevanz hat. Nicht nur die anhand des Protokolls von Henri erläuterte Assoziation zu Pierre Henrys *Dixième Symphonie* ist Option der Widerspiegelung eigener Geschichtsschreibung – möglicherweise stellte dieser Hörer im Kontext elektroakustischer Musik diese Verbindung deshalb her, weil er sich ausführlich mit Pierre Henrys Musik beschäftigte, oder aber kurz vor dem Hören von *Archives Sauvées des Eaux* die *Dixième Symphonie* von Pierre Henry auf der Videoplattform

Youtube entdeckte, auch wenn dasselbe Motiv darin weit weniger prägnant erklingt. Dass ich selbst aus biographischen Gründen naheliegenderweise eher Klavierwerke von Charles Ives assoziieren würde, ist in keinem meiner Protokolle erwähnt. Aber nicht nur im musikhistorischen, sondern auch im medienhistorischen Kontext sind arbiträre Denotate zu finden, welche extrinsische Bezüge herstellen lassen: Der britische Rundfunk BBC verwendete das selbe Motiv in der Variante mit Paukentönen als Jingle für ihre deutschsprachigen Sender während des Zweiten Weltkrieges (BBC World Service 2007) – würde also Ferraris *ASdE* von einer Person gehört, welche während des Krieges in Deutschland verbotenerweise dem deutschen Service von BBC lauschte, würde deren Biographie weit gewichtiger in das Hörerlebnis eingreifen.

Als weiteres, weniger offensichtliches Beispiel wäre das Notat von Hörer Nicolas einzustufen (ModB, Z. 11), in welchem das Denotat Video-Kriegsspiel genau umschrieben wird – hier wird extrinsische Klangeigenschaft entweder aus eigener Erinnerung mit gemachten Videospielen verknüpft, oder es sind reine Imaginationen, wie ein Video-Kriegsspiel klingen könnte. Alles Weitere damit Verknüpfte ist im Protokoll nicht zu eruieren.

Inwieweit dabei intrinsische Klangeigenschaften oder aber extrinsische Signifikationen im Fokus stehen, bleibt in solchen Fällen unklar. Auch eine allfällige Wertung, welche Signifikation des Klanges als primär und welche als sekundär einzustufen wäre, wird in solchen Fällen gänzlich unbrauchbar, was unter anderem auch der Musikwissenschaftler Mathias Fuchs bezüglich Smalleys Spektromorphoplogie kritisiert (2004: 205).[137] Smalley ist sich bewusst, so Fuchs, dass der spektromorphologische Zugang, also der auf intrinsische Klangeigenschaften fokussierende Zugang, bei Musik, „die sehr anekdotisch oder programmatisch ist, nicht adäquat arbeiten“ könne (Smalley 2004: 164) – also zum Beispiel bei jener von Ferrari. Solche Musik, die ausgeprägt außermusikalische Referenzen verwendet und für deren Verständnis auch

[137] Smalley verwendet allerdings nicht die erwähnte Terminologie ‚primäre’ und ‚sekundäre Signifikation’ – diese stammt vom Musikwissenschaftler Richard Middleton und soll musikalische Bedeutung für Analysezwecke grundsätzlich kategorisieren. Zu den ‚primären Signifikationen‘ von Musik gehörten – so Fuchs – musikalische Bedeutungen, welche „in einem semantischen Feld verstanden werden [sollen], in dem gestische, kinetische, körperliche und physikalische Charakteristika der Musik versammelt sind“ – demnach in etwa spektromorphologische Eigenschaften von Klang (Fuchs 2004: 205). ‚Sekundäre Signifikation‘ sei jene Bedeutung von Klang, welche „anthropologische, historische und kulturelle Bezüge herstellt“ (ebd.) – also in etwa jene Eigenschaften, welche Ferrari in ausgeprägter Weise in die Musik einbezieht. Die Unterscheidung von primär und sekundär zielt deutlich darauf ab, Musik mittels einer *écoute réduite* zu rezipieren – also auf primäre Signifikationen zu fokussieren (und daraus allenfalls auf sekundäre Signifikation zu schließen), was auch Smalleys Ansatz entspricht. Fuchs schlägt aber vor, dabei auch auf Tagg rekurrierend, dass viel eher von den sekundären Aspekten ausgegangen werden sollte, und daraufhin primäre zu analysieren. Damit verlieren auch die Begrifflichkeiten ‚primär‘ und ‚sekundär‘ jegliche Bedeutung, so Fuchs (ebd.). Gehe man von primären Signifikationen aus, werde viel eher aus der Perspektive der Klang-Produktion analysiert; die Klangrezeption hingegen tendiere dazu, zunächst die sogenannt sekundären Eigenschaften erleben (ebd.: 205 f.).

dahingehende interpretative Verknüpfungen seitens des Hörers erforderlich seien, bezeichnet Smalley denn auch als „transkontextuell oder interkontextuell“ (2004: 164). Damit wird aber wiederum eine Abgrenzung zwischen verschiedenen Ansätzen von Musik vorgenommen, was gerade bei Ferraris elektroakustischer Musik als problematisch einzustufen ist.
Zwar werden in *ASdE* spektromorphologische Ansätze erkannt und angewendet, allerdings erklärt sich damit nur ein Teil des Hörerlebnisses; alles Weitere bliebe verborgen, wenn nicht andere Kriterien ihren Platz einnehmen würden. Dementsprechend hält Fuchs ein Plädoyer explizit für die anderen, weniger musiktheoretischen Kriterien; anhand *4'33"* von John Cage (1952) und Ferraris *Presque rien N° 1* zeigt er einerseits die Grenzen der Spektromorphologie auf, andererseits weist er auf andere, schwierig fassbare Dimensionen hin und nennt die beiden genannten Komponisten deshalb ‚supraspektrale Klangarbeiter‘:

> Cage und Ferrari stellen radikale Beispiele für supraspektrale Klangarbeiter dar und mögen daher vielleicht als Ausnahmen erscheinen, ich meine jedoch, dass sich paraspektrale oder supraspektrale Aspekte in den meisten Kompositionen finden lassen und dass diese als soziale und kulturelle Rückbesinnungen der Musik auf das, was außerhalb ihrer selbst vorgeht, von ungeheurer Bedeutung sind. Man kann mit großem Nutzen spektrale Zeichensysteme in den Dienst diskursiver Symbolisierung […] nehmen, und Smalleys Verdienst besteht in der Sorgfalt und Systematik seines Ansatzes –, sollte jedoch vorsichtigerweise einräumen, dass es neben der Morphologie der Klänge auch eine Geschichte der Klänge gibt, die spektromorphologisch nicht fassbar ist […] (Fuchs 2004: 207 f.)

Es ginge also um „Geschichten der Klänge“, wie sie mit herkömmlichen Analysemethoden nicht zu fassen wären, aber auch in der Methode des ROCRT nur schwer auszuformulieren sind – zumindest aber lässt sich damit die supraspektrale Dimension erahnen.[138]

Dass es in den Hörprotokollen schwierig zu fassende und häufig auch nicht versprachlichte Geschichten der Klänge gibt, wird bei der Auswertung offensichtlich. Insbesondere die Widerspiegelung der drei Hördurchgänge in den entsprechenden Protokollen lässt solche Phänomene zumindest erahnen: Das wiederholte Hören derselben Musik kann einem Klang einen Teil seiner Geschichte verleihen, oder aber es bietet sich die Option an, einem abstrakten Klang erst seine Geschichte zu geben. In den Protokollen ist dies möglicherweise an der Verselbständigung von Begriffen zu erkennen. Diese kann ebenfalls zur Geschichte des Klangs beitragen oder den Prozess zumindest stimulieren. Ob ein für einen Klang stehender Begriff lediglich als Verweis gilt oder sinnbildlich für die Geschichte des Klanges steht, bleibt aber

[138] Auf den Begriff ‚supraspektral‘ wird in der Konklusion (Unterkapitel 9.2) vertieft eingegangen.

häufig ungeklärt. Dennoch ist davon auszugehen, dass supraspektrale und paraspektrale Aspekte der Musik durch das wiederholte Hören einer Musik an Relevanz gewinnen, und nicht nur intrinsische Klangeigenschaften.[139]

Ferraris Konzept der ‚Tautologie' (siehe 4.3 und 5.2) zeigt hier seine Wirkung als Phänomen der wiederholten Rezeption, denn das Wiederholen eines Klanges in anderem Kontext generiert bereits einen Teil seiner Geschichte. Dass die Tautologie auch für ganze Musikstücke gilt, wird anhand der Protokollsammlung zu *ASdE* deutlich. Jedes Hörerlebnis, sei dies ausgelöst durch einen einzelnen Klang oder durch eine ganze Komposition, hat seinen eigenen Kontext, unter anderem durch Hörsituation, physische und psychische Verfassung der zuhörenden Person – all diese Faktoren bestimmen die Geschichten der Klänge mit. Das ‚Tautologisieren' widerspiegelt sich also gleichsam im *Repeated One Chance Reception Test*, denn die Zuhörer unternehmen damit ihre eigene Tautologie. Ferraris *concept de toto* zeigt sich so umso deutlicher – es ist nicht nur kompositorische Technik, sondern auch Phänomen der Rezeption: Jedes Hörerlebnis findet *inside time* statt, und jeder dieser *inside-time*-Momente hat seine unwiederbringliche Einmaligkeit. Das Ansammeln mehrerer unwiederbringlicher Hörerlebnisse widerspiegelt denn auch im Sinne Ferraris das Prinzip der Tautologie (die ironischerweise in ihrer ursprünglichen Definition als *inutile* gilt, siehe 4.3). Als Phänomen der Rezeption ist Ferraris Tautologie somit Sinnbild für ein wechselseitiges Ausbalancieren von Werk und Rezipient.

6.8.4 Kombinationsstrategien

Unter dem Begriff Kombinationsstrategien verstehe ich verschiedene Herangehensweisen der Hörer, die in den Verläufen der Hörprotokolle lesbar sind. Zentral dabei ist wiederum die Frage nach primärer und sekundärer Signifikation von Klangereignissen, und insbesondere die Durchmischung der beiden Zugänge. Diese Vorgehensweise widerspiegelt sich im Ablauf der drei Protokolle zum *Repeated One Chance Reception Test*, insbesondere bei den Hörern

[139] Auch Pierre Schaeffer beschreibt in seinem *Traité des Objets Musicaux* (1966) das Potenzial eines wiederholten Hörens, und dies nicht nur im Kontext der geschlossenen Schallplattenrille. Das sich beim wiederholten Hören variierende Hörerlebnis mache dem Hörer seine eigene Subjektivität bewusst, die er durchaus als produktiv einschätzt – die Repetition des Hörens bringe „d'éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l'objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagé" (1966: 94). Allerdings zielt Schaeffer letztlich auf die *écoute réduite*, was bei Ferrari kontraproduktiv wäre.

Nicolas und Henri, aber auch bei mir selbst. Dass die Bezeichnungen primär und sekundär ihre Bedeutung verlieren, ist bei *ASdE* naheliegend (vgl.: Fuchs 2004: 205, siehe auch 6.8.3, Fußnote 137): So ist in den Protokollen beispielsweise zu erkennen, dass das wiederholte Hören derselben Klänge im Sinne von Ferraris Tautologie, wie es im vorangegangenen Kapitel erläutert ist, ein reduziertes Hören stimulieren kann, zeitgleich aber auf ausgeprägt extrinsische Qualitäten zahlreicher Klänge fokussieren kann. Das Konzept Tautologie eröffnet also Perspektiven nicht nur hinsichtlich allfälliger Rekontextualisierungen von Klängen, sondern auch hinsichtlich der Vermischung von intrinsischen und extrinsischen Aspekten (respektive von primären und sekundären Signifikationen).

Hörer Henri protokolliert beim ersten Hördurchgang, gegen Ende von *6. Pulsation* (ModA, Z. 109): „[…] vu que je retrouve la plupart des sons apparus avant, je peux mieux me focaliser sur l'unité et non plus sur chaque découverte sonore" – die Wiederaufnahme von bereits im Stück verwendeten Klängen ermöglicht also ein anderes, vertieft globaleres Hören, unter anderem mit einer Fokussierung auf strukturelle Kriterien. So wird aber nicht auf einzelne Klangereignisse eingegangen, sondern auf das gesamte Klangbild geachtet. Eine weitere Präzisierung von Hörer Henri fehlt dann jedoch, infolge einer Unterbrechung (ebd., Z. 110 f.): „putain 5ème page! j'écris trop, je crois. je n'écoute peut-être pas assez."

Nach dem dritten Hördurchgang beschreibt er sein Hörerlebnis unter anderem wie folgt (Henri, ModC, Z. 36 f.):

> les samples instrumentaux finement placés et composés ont su toucher mon esprit et le faire voyager de manière absurde (entre les courses de motos, des percussions et chants tibétains, une vieille chanson à la radio, un duo synthé guitare acoustique minimaliste etc.=> ce sont évidemment mes libres interprétations). Peut-on parler d'anachronisme? non cela ne concerne que le temps… il y a peut-être un autre mot pour définir des ‚oxymores' sonores?

Klar lesbar ist hier auch, wie die Protokolle durch die wiederholten Hörprozesse in ihrer Sprache reduziert werden – so weist der globale Begriff ‚les samples instrumentaux' auf diverse, zuvor und in vorhergehenden Protokollen erwähnte Instrumentalklänge hin. Zudem deutet der Protokollausschnitt auf ein konzentriertes Hören mit deutlichen Aspekten von nicht linearen Bezugnahmen hin; eine Hierarchisierung von unterschiedlich gearteten Signifikationen bleibt dabei aus. Insbesondere die fazitartige Anmerkung bezüglich Anachronismus und der Begriffskonstruktion *oxymores sonores* deutet auf ein bedeutendes Kriterium von *ASdE* hin: die Kombination von Klängen, die nicht als zusammengehörend eingeschätzt werden – wobei das Oxymoron eigentlich Widersprüchlichkeit in einem einzelnen Klang an sich bezeichnen

würde, und nicht die Heterogenität in der Kombination von Klängen umschreiben würde. Oxymoron dürfte denn auch als Parallelbegriff zu Ferraris ‚Hétérozygote' (siehe 4.2) verstanden werden, denn unter Ferraris Begriff des Heterozygoten ist ein widersprüchliches Gebilde zu verstehen, wie mit dem Begriff der Heterozygotie ein misch-erbiges Individuum gemeint ist.

Die Unterscheidung von primärer und sekundärer Signifikation von Klang wird in *ASdE* also richtiggehend problematisiert. Denn die Herangehensweise der Zuhörenden, wie sie sich in den Protokollen zu *ASdE* häufig zeigt, umgeht eine Unterscheidung; viel eher wird problemlos kombiniert: Einerseits sind Klänge vorhanden, deren Charakteristik den Hörer dazu bringt, eher eine sogenannt primäre Signifikation herauszulesen, andererseits sind Klänge vorhanden, welche vielmehr durch sogenannt sekundäre Signifikationen besetzt sind. Dass mit dem Prozess der drei Hördurchgänge primäre und sekundäre Signifikationen eines Klanges auch kombiniert und durchmischt werden, ist eindeutige Folge davon, betont aber auch die Ambiguität, welche die Klänge beim Zuhören evozieren können.

Ein weiterer, mit Kombinationsstrategien in Beziehung stehender Aspekt ist derjenige des Klangraums. Zur Erläuterung wird wiederum auf Smalleys Spektromorphologie rekurriert, weil darin das an sich gut verständliche System vom ‚zusammengesetzten Klangraum' und dem ‚Hörraum' integriert ist (siehe 6.4, Fußnote 118). Das System kann als Ausgangspunkt eines spezifischen, zumindest für die elektroakustische Musik Ferraris geltenden Dispositivs dienen: Was Smalley mit der Dichotomie von zusammengesetztem Raum und Hörraum erklärt, ist stark darauf ausgelegt, die beiden Pole Werk und Rezipient strikte auseinanderzuhalten, was bei einem großen Teil elektroakustischer Musik auch folgerichtig sein dürfte. Die Unterscheidung dieser Räume erschwert allerdings andere Konzepte, wie zum Beispiel eine Verschmelzung vom zusammengesetzten Raum und demjenigen der *Gedankenwelt* des Zuhörers als Hörort wie bei *ASdE*. Eine ‚prismatische Kugeloberfläche', ein ‚durch-das-Wasser-Hindurchhören' oder eine Klangtransformation, welche ‚alles in der Umgebung zum Vibrieren bringt' (auch wenn nichts in dieser Umgebung vorhanden ist) sind Hinweise darauf, dass von dieser Verschmelzung ausgegangen werden sollte. Damit ist ein weiteres Kriterium definiert, welches die Balance zwischen Werk und Rezipient miteinbezieht. Das soll allerdings nicht bedeuten, dass sämtliche spatiomorphologischen Ansätze von Smalley inexistent sind; vielmehr gehören sie dem gesamten Klangraum an, welcher sich in dieser Verschmelzung eröffnet. Dieser ‚gesamte Klangraum' bietet Platz für Spektrales wie auch Supraspektrales, und dazu sollte auch das Hörerlebnis als psychologischer Vorgang gezählt werden, auch wenn darin ein

projizierendes, weiterführendes Hören stattfindet, oder aber ein Abschweifen und ein Sich-beim-Hören-Zuhören.

6.8.5 Spezifisches des *Repeated One Chance Reception Tests*: Potenziale und Probleme

Mit der Durchführung der Studie zu Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* erwies sich der ROCRT als eine Methode mit großem Potenzial, um neue Wege der Höranalyse zu begehen. Relevant ist dabei, dass erst mit der Auswertung der Protokolle ein Kategoriensystem entwickelt werden kann, um wesentliche Aspekte einer Komposition zu erfassen – ganz im Sinne von Frisius Postulat, dass „alles Hörbare […] potenzielles Objekt musikalischer Analyse“ wird (2002: 170). Die übliche Frage, welche zu Beginn einer Analyse steht – was im Fokus der Analyse stehen soll – wird also bewusst offengelassen. Anstelle davon werden Antworten von den Hörern generiert und mittels Auswertung herausgeschält. Wie ein solches Kategoriensystem gestaltet sein kann, zeigt die Studie zu *ASdE* exemplarisch – auch wenn der Anspruch an Systematik nicht restlos eingelöst werden kann.

Schwierigkeiten der Methode sind also vorhanden, wobei gerade auch solche problematischen Aspekte aufschlussreich sein können. So haben beispielweise in den Protokollen zum letzten Abschnitt *6. Pulsation* Faktoren wie Übermüdung, Konzentrationsschwäche, Schreibfaulheit und ähnliches ihre Auswirkungen, was aber nicht unbedingt mit einem lückenhaften oder gar fehlenden Hörerlebnis korreliert, denn große Informationslücken können Symptom der genannten Faktoren sein, aber genauso Symptom von äußerst konzentriertem Hören: Der gewissenhafte analytische Hörer Marc in Modell B notiert für den ganzen, 15 Minuten dauernden Abschnitt *6. Pulsation* lediglich acht Einträge (d.h. Feststellungen, Benennungen von Klangmaterial oder eines Verlaufes). Der kritische Hörer Maurice protokolliert beim ersten Hördurchgang für die letzten acht Minuten des Abschnittes gar nur fünf kurze Einzeiler, welche aber eher den Eindruck von Zerstreutheit und Konzentrationsmangel hinterlassen als ergiebige Informationen zu seinem Hörerlebnis und Folgen davon liefern. In derselben Zeitspanne verfasste ich fünfunddreißig Einzeiler (ebenfalls in Form unvollständiger Kurzsätze oder einzelner Begriffe, vgl. ModA, Z. 358–392). Darin zu finden sind spektromorphologische Begriffe, Referenzen einzelner Klänge wie auch Äußerungen des Gefallens oder Bemerkungen zum eigenen Befinden wie „ich bin müde“.

Verglichen zu den präzisen Beschreibungen von Mithörer Nicolas in Modell B sind in meinem eigenen Protokoll zu Modell B vor allem weiterführende Gedanken notiert, zwar im Kontext des Gehörten, aber einen gänzlich anderen Weg einschlagend – so notiere ich beispielsweise (ModB, Z. 200 ff):

> Ich habe mir gegen Ende vorgestellt: Hätte ich doch Ferrari und Otomo im Konzert gehört. Plötzlich sah ich es vor meinen Augen: Im Superdeluxe in Tokyo (ich habe dort auch schon gespielt), wo das Konzert stattgefunden hat, die beiden am Spielen, ich als Zuhörer. Das habe ich verpasst.

Hier bietet die tendenziell konturlose, weil mit wenig markanten Ereignissen gestaltete Musik die Möglichkeit, das Hörerlebnis in individuelle Richtungen zu erweitern, in meinem Fall mit Überlegungen, die Erinnerung und Wunschdenken betreffen. Es lässt sich ein paradoxes Phänomen beobachten: Die zeit- und energieraubende Geschäftigkeit der *écriture automatique* bei Modell A beeinträchtigt ein unmittelbares individuelles Musikerlebnis ebenso wie ein stur auf ‚Analyse' getrimmtes Hören. Beide können den Charakter eines Hörregimes bekommen – dementsprechend sind teilweise auch die Resultate ausgefallen. Die kritische Feststellung, welche Mithörer Maurice zum Schluss von *6. Pulsation* äußert, würde in meinem Fall der bedeutend aktiveren *écriture automatique* vermutlich nicht auftauchen: „Je trouve que ça manque de souffle, on sent le recyclage. Pas convaincu" (Maurice, ModA1, Z. 116–118). Dass es an Atem fehle, konstatiert Hörer Maurice erst beim zweiten Hördurchgang, allerdings nach seinem ersten lückenhaften Protokoll mit den wenigen Einzeilern. Gut möglich, dass so bereits Kriterien einer Rezeption angelegt werden, um sich später eine Meinung zu bilden, wieviel Raum respektive Atem in einer Musik vorhanden ist, oder ob es eben daran mangelt. Solche Aspekte sind zwar eher Kriterien einer kritischen Betrachtung denn einer analytischen Vorgehensweise zuzuordnen, und doch sind es Phänomene, welche auch bei anderen Hör-analyseformen unmerklich die Ergebnisse beeinflussen dürften.

Ähnlich auffallend im Kontext dieser Überlegungen ist mein eigenes (und auch in 6.8.3 analysierte) Notat anlässlich des zweiten Hördurchganges von *6. Pulsation* (ModB, Z. 198 f.): „Ich habe mir gedacht, oha, das geht noch lange. Hat dann aber weniger lange gewirkt". Folge eines hyperaktiven Protokollierens derselben Stelle im ersten Hördurchgang? Diese Möglichkeit besteht, denn dichtes Schreiben kann sich in der Erinnerung in eine hohe musikalische Ereignisdichte transformieren, auch wenn dies eigentlich nicht der Tatsache entspricht, sondern nur vorgetäuscht wird durch die Geschäftigkeit und Dichte der *écriture automatique*. Wird diese Erinnerung beim zweiten Hördurchgang wachgerufen, und dadurch von tatsächlich

vorhandenem musikalischem Minimalismus (im Sinne von Ferraris *minimalisme*, siehe 4.5) überlagert, wird dieser also umso minimaler erlebt. Diese Ausführungen zeigen exemplarisch auf, inwieweit die generierten Hörprotokolle einerseits sehr aufschlussreich sein können, andererseits aber auch sehr lückenhaft sind.

Betreffend den Konflikt zwischen Linearität des Schreibens und nicht linearen Hörweisen sind mehrere Aspekte zu beobachten; seien diese Folge des Methodenaufbaus, oder aber Folge der Musik an sich. Dazu sollen einige dieser Beobachtungen erläutert werden. Aus der Abfolge der drei Hördurchgänge (Modelle A, B und C) resultiert mitunter die Strategie einer präziser werdenden Beschreibung, auch wenn diese punktueller wird. Solche Präzisierungen sind deshalb naheliegend, weil in Modell B und C nicht während des Hörens (*inside time*) sondern nach dem Hörerlebnis (*outside time*) geschrieben wird. Allerdings sind bei anderen Mithörern auch andere Schreibstrategien zu erkennen. So protokolliert der Mithörer Marc bereits in Modell A ausgeprägt strukturell-formal – und selbst im Protokoll zu Modell C konzentriert er sich zunächst auf Klangmaterial und anschließend auf den formalen Ablauf, den er weitgehend aus linearer Perspektive beschreibt.[140]

Auch wenn das Protokollieren in Modell B nachträglich, also nach dem Hören erfolgt, ist beim Auswerten der Protokolle häufig ein lineares Schreiben zu beobachten, als temporal kongruente Simulation eines linearen Hörprozesses kürzerer Abschnitte (zwischen 5 und 15 Minuten). Allerdings ist diese lineare Temporalität nicht zwingend vorhanden, genauso wenig, wie ein lineares Hören vorausgesetzt werden kann. In Modell C wird häufig anders protokolliert, weil die ausgedehnte Zeitdauer des Hörerlebnisses – in diesem Fall 55 Minuten – in ihrer Linearität nicht zwangsläufig widerspiegelt wird, wie auch äußerst schwierig fassbar ist.

Hingegen wird in meinen eigenen Protokollen zum zweiten Hördurchgang (Modell B) tendenziell nichtlinear beschrieben, Aspekte aus dem Protokoll zu Modell A werden häufig in detaillierter Form wiederaufgenommen. Dazu trägt wohl die Tatsache bei, dass Modell B lediglich zwei Tage nach Modell A durchgeführt wurde, in Erinnerung bleibt nicht nur die Musik, sondern auch der Vorgang des ersten Protokollierens – auch wenn zu Beginn des Protokolls Modell B notiert wird: „Keine Ahnung mehr von Vorgestern, das ist ja auch das Ziel mit dem Abstand 2 Tage. Ich bin allerdings auch verwundert, wie ich nichts mehr von Modell A

[140] Ob mit den Protokollen von Mithörer Marc die Aufgabenstellung des ROCRT respektiert ist, bleibe dahingestellt. Auffallend ist, dass in seinen Protokollen eine eigentliche Zensur erkennbar ist und dadurch an der Idee einer *écriture automatique* vorbeizielt: Ein solches Protokollieren hat den Anspruch, eine formale Analyse und eine rationale Deskription vorhandenen Klangmaterials zu sein, was letztlich den Versuch aufzeigt, eine *outside time*-Betrachtung in einer *inside time*-Situation zu bewerkstelligen.

weiß. Wohl kommen mir Dinge in den Sinn während dem Hören [sic]“ (ModB, Z. 16–18). In den Protokollen wird also ein vom Rezipienten selbst gelenktes Hören sichtbar, respektive die durch das Protokollieren gelenkte Strategie des Hörens, welche zusätzlich durch die Reflexion der eigentlichen Protokoll-Tätigkeit stimuliert wird.

Als höchst problematisch für die Hörprotokolle Modell B wird die Gliederung in Abschnitte (wie sie auf dem Tonträger als Tracks erscheinen) eingestuft. Die arbiträre zeitliche Einteilung in sechs Abschnitte rührt entweder von der tradierten Idee her, dass ein 55 Minuten dauerndes Stück eine Gliederung erfordert, oder aber die rein aus organisatorischen Gründen in der Spielpartitur ersichtlichen Betitelungen und Gliederungen wurden für die Tonträger-publikation appliziert, da sie mit den Betitelungen dennoch einen informativen Gehalt mit sich bringen. Die Problematik äußert sich einerseits darin, dass eine aus musikalischen Gründen sinnvolle Gliederung durch die asynchronen Überlagerungen liegender Klänge und durch länger dauernde, ebenfalls asynchrone Transformationsprozesse fragwürdig wird und in diesem musikalischen Dispositiv eigentlich gar nicht möglich ist. Andererseits wird in Modell B des ROCRT das Hören von Abschnitten in dem Sinne durchgeführt, dass kürzere Abschnitte auch anders gestaltete Protokolle liefern, was sich aus denselben Gründen als schwieriges Unter-fangen entpuppte, vor allem dann, wenn ein Abschnitt wegen einer willkürlichen Gliederung abrupt endet. Eine andere Einteilung wäre aber genauso problematisch – man denke sich beispielsweise für das Hören kürzerer Abschnitte eine Unterteilung in der Pause (‚Stille‘) kurz nach Beginn von *3. Minimal*. Das Fatale dabei wäre, dass gerade diese Stille ihre Wirkung gänzlich verlöre.[141] Hier zeigt sich also die Problematik einer Gliederung langer, unter-brechungsfreier Musikstücke. *ASdE* beinhaltet zwar formal markante Gliederungen; vor allem der Beginn von *2. Turbulences* wird als klarer, markanter Einschnitt rezipiert. Andere Glieder-rungen werden aber durch die Überlagerungen in einem Masse relativiert oder verschleiert, dass

[141] An diesem Beispiel manifestiert sich auch das Phänomen der eindeutigen zeitlichen Gliederung von digitalen Tonträgern als kritisch. In Live-Aufführungen wird diese Gliederung in einem Falle wie demjenigen von ASdE obsolet. Bei analogen Tonträgern ist eine Gliederung zwar realisierbar, aber für den Hörer aus rein technischen Gründen weitaus weniger präzise nachvollziehbar: Bei der Schallplatte wie auch bei Tonband ist ein bestimmter Zeitpunkt weitaus schwieriger auszuwählen – bei der Schallplatte beispielsweise ist eine visuelle Orientierungs-hilfe zwar durch die vereinzelte Rille zu Stückbeginn vorhanden, ein präzises Anpeilen derselben mit der Plattenspielernadel jedoch ein schwieriges Unterfangen und nur dank der auditiven Hilfestellung der Stille realisierbar. Bei einer willkürlichen zeitlichen Einteilung von meist kontinuierlicher Musik, wie es bei ASdE der Fall ist, wird dasselbe unmöglich wie auch unnötig. Bei der Schallplatte bleibt allerdings das doppelseitige Setting als unabänderlich bestehen, es sei denn, das Stück sei kürzer als ungefähr zwanzig Minuten und so auf einer Schallplattenseite realisierbar.

eine Rezeption großformaler Aspekte zumindest beim ersten Hörerlebnis eine zu hohe Anforderung darstellt und die Motivation einer solchen Rezeption ohnehin fraglich wird.

Auffallend ist die sich im Falle von ASdE in Luft auflösende Frage, ob die gehörte Musik komponiert oder improvisiert wurde, ob es sich bei dieser Musik um eine Studioproduktion oder um eine aufgezeichnete Live-Performance handelt. Im Abschnitt 5. Déconstruction geschieht eigentlich vieles, was auf den Konzertmitschnitt wie auch auf performative Aspekte hinweist sowie auf den Umstand, dass es sich um ein Stück Musik handelt, welches im nicht-institutionellen Rahmen erklingt. Notate wie ‚Underground' und ‚Jam Session' sind klare Indizien dafür. Deutlich ersichtlich wird in den Protokollen, dass solche Aspekte zwar ihre klanglichen Auswirkungen haben; auf die Frage aber, inwieweit dabei Performance und instrumentales Spielen von elektronischem Instrumentarium relevant sind, wird dennoch nur punktuell eingegangen. Das Format des Tonträgers zeigt hier seine bei elektroakustischer Musik unwiederbringliche Wirkung: Fragen zu einer allfälligen Unterscheidung von Komposition und Improvisation stellen sich weniger, wie auch die Frage nach Studioproduktion oder Live-Performance teilweise irrelevant zu werden scheint oder zumindest nicht zu beantworten ist.

Das Gesamtbild, welches mit den fünfzehn Hörprotokollen generiert wird, ist ein vielfältiges Wirrwarr, das schwierig zu entwirren ist. Einerseits gründet dies in der Zeitdauer von *ASdE* welche eine dementsprechend hohe Informationsfülle beinhaltet. Andererseits werden in diesem Informationsgeflecht Geschichten von Klängen und Morphologien davon sichtbar, wie sie Fuchs bei herkömmlichen Analyseverfahren vermisst (2004: 208). Spätestens mit diesen Hörprotokollen wird denn auch klar, dass *ASdE* supraspektral ist. Ferraris Musik ist somit prädestiniert dazu, als hinterfragend zu agieren und supraspektrale Geschichten der Klänge wachzurufen, was auch in der Arbeit als Forschender Konsequenzen mit sich zieht: Als Protokollant und auswertender Wissenschaftler mit vertieftem Einblick in eigene wie auch externe Protokolle findet eine Konfrontation mit der Musik wie auch mit dem eigenen Hörerlebnis in erweiterter Form statt. Meine Mithörer generierten Hörprotokolle, welche meine eigenen Hörhaltungen in starkem Masse widerspiegeln, entsprechend dem Auswahlkriterium der biographischen Parallelen, aber auch zahlreiche Abweichungen beinhalten. Die Protokolle von Hörer Henri sind mir am ehesten vertraut und deshalb auch leicht nachzuvollziehen. Die Variante von Marc scheint mir problematisch zu sein und ist mir teilweise auch fremd. Sie ist insbesondere deshalb problematisch, weil die Notate nicht den Anschein machen, sie seien in

écriture automatique-Manier verfasst. Dennoch ist für mich vieles davon nachvollziehbar, in der Annahme, der ROCRT wird als Aufgabenstellung mit dem Ziel einer Analyse verstanden (was allerdings nicht verlangt war). Hörer Maurice hingegen generierte äußerst lückenhafte Protokolle, die insbesondere von kritischen Hörhaltungen geprägt sind. Auch diese Variante ist als Ergebnis valide, und ich kann mich daran erinnern, bei mir selbst auch schon eine ähnliche Hörhaltung beobachtet zu haben. In einem solchen Fall ist die Gewichtung zwischen Werk und Rezipient zudem von anderen Faktoren bestimmt als es in 6.8.3 erläutert ist: Je mehr man sich beispielsweise mit den Funktionen technischer Gerätschaften beschäftigt, desto mehr werden solche Aspekte auch im Hörerlebnis ihre Auswirkungen haben. Steht im Zeitraum der Durchführung des ROCRT musikalische Gestaltung im Fokus, widerspiegelt sich auch diese in bedeutendem Masse im Hörerlebnis. In den reichhaltigen Protokollen von Hörer Nicolas sind ebenfalls viele mir vertraute Aspekte vorhanden, die Präzision und der Detailreichtum seiner *écriture autoethnographique* sind in meinen eigenen Protokollen jedoch weitaus weniger ausgeprägt.

Ferrari hätte sich wohl amüsiert dabei, die heterogenen Ergebnisse des *Repeated One Chance Reception Tests* zu *Archives Sauvées des Eaux* zu lesen – vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht auf einer bestimmten Theorie basieren, sondern die Protokolle der Hörerlebnisse als individuelle Ergebnisse respektieren – frei von Vorurteilen, dafür umso reicher an nicht lösbaren Problemen.

7. *Les Arythmiques* – Auswertung des Hörens

In der zweiten Studie steht die 2003 entstandene elektroakustische Komposition *Les Arythmiques* (*LesA*) im Fokus. Im Vergleich zur Studie über *ASdE* sind einige Aspekte bedeutend anders geartet, so dass hier ein ebenso werkspezifisches Kategoriensystem resultiert wie es für *ASdE* entwickelt wurde, denn anderen Phänomenen muss durch eine andere Perspektive Rechnung getragen werden. In *Les Arythmiques* manifestiert sich ein ausgeprägter Konflikt: Alltägliche Klänge werden in ihrer Charakteristik nicht musikalisch gehört; auch ihr semantischer Inhalt kann musikalische Aspekte verdrängen. Solche nicht musikalisch rezipierten Klänge treffen auf eine schwierig fassbare, allerdings überaus deutlich gezeichnete Strukturierung, welche diesem Klangmaterial auferlegt wird – auch wenn dieses von seinem Charakter her einer solchen Strukturierung gänzlich widerstrebt. Dieser Konflikt wiederspiegelt sich auch in den Hörprotokollen und kann als ebensolcher zwischen Werk und Rezipierenden verstanden werden – wer hier von wem resorbiert wird, bleibt nämlich unklar.

Zur Protokollsammlung: Im Vergleich zur Durchführung des *Repeated One Chance Reception Tests* (ROCRT) mit *ASdE* sind hier Abweichungen entstanden: Leider hat sich Hörer Maurice dafür entschieden, die Durchführung nach dem ersten Hördurchgang Modell A von *Les Arythmiques* abzubrechen, weshalb von ihm nur ein einziges Protokoll ModA zu *Les Arythmiques* verfügbar ist. Der Begleittext zu *Les Arythmiques* – eine Art Werkkommentar mit autobiographischen Zügen (siehe 8.2.1) – wurde dem ROCRT Modell B‘ entsprechend vor dem zweiten Hördurchgang zur Verfügung gestellt wurde.[142] Dieser Werkkommentar bietet im Vergleich zum Begleittext von *ASdE* mehr Informationen, was den Hörern ermöglicht, Aspekte auf interpretatorischer Ebene rascher zu erfassen. Dies schlägt sich in den Protokollen deutlich nieder. Darin manifestiert sich auch die andere Gewichtung zwischen Werk und Hörer: Während in *ASdE* nur selten nach Intentionen des Komponisten gesucht wird, wird im Falle von *LesA* häufiger ein Abgleich zwischen eigener Rezeption und dem Begleittext von Ferrari angestrebt.

Ich selbst habe die Durchführung des ROCRT erweitert, indem ich den ersten Hördurchgang Modell A zweimal realisierte, mit einem zeitlichen Abstand von gut eineinhalb Jahren. Notate aus den beiden entstandenen Protokollen sind deshalb mit ModA respektive

[142] Allerdings gab es einen organisatorischen Fehler: Hörer Marc hat diesen Begleittext bereits vor dem ersten Hördurchgang erhalten.

ModA1 gekennzeichnet (entstanden am 31.10.17 beziehungsweise am 12.06.19). Meine eigenen Notate sind in dieser Auswertung mit meinem eigenen Namen gekennzeichnet, diejenigen anderer Hörer wiederum mit den anonymisierten Namen Henri, Marc, Maurice und Nicolas, entsprechend der Auswertung von *ASdE*. Somit sind auch Rückbezüge und Vergleiche transparent lesbar.

7.1 Übersicht

Bei *Les Arythmiques* aus dem Jahre 2003 handelt sich ähnlich wie bei *ASdE* um eine *unterbrechungsfreie* Musik, zudem sind auch keine Sätze oder Abschnitte von unterschiedlichem Charakter wie bei *ASdE* vorhanden (siehe auch Übersicht in Anhang v.; Ferrari 2003c). *Les Arythmiques* ist eine rund vierzig Minuten dauernde, beinahe zäsurlose Musik; dennoch wird auf Tonträgern die Komposition in Tracks (ich nenne sie in der folgenden Auswertung wiederum Abschnitte) gegliedert (siehe dazu auch 8.2.4). Diese willkürliche Gliederung entspricht jedoch nicht einer musikalisch logischen, deshalb sind Anfänge und Enden der Abschnitte als brüske Schnitte zu hören. Dies wird in den Hörprotokollen zum zweiten Hördurchgang (Modell B, bei welchem in diesen Abschnitten gehört wird) auch kritisiert oder führt zumindest zu Irritationen.[143] So ist Henri durch die brüsken Enden irritiert und notiert beispielsweise (ModB, Z. 35):

> Je trouve […] étrange la manière de découper les parties.

Das Wissen, dass die Musik eigentlich kontinuierlich weiterklingt, könnte natürlich bereits nach dem ersten Hördurchgang (ModA) vorhanden sein. Und trotzdem wird hier das Abschnitthören mit brüsken Enden kritisiert. Auch das Ein- und Ausblenden wäre keine Option, weil damit eine musikalische Wirkung entstehen würde, welche das Hörerlebnis ebenso verfälschen würde (Gaudenz, ModB, Z. 76).

Die Hörer Marc und Nicolas hingegen abstrahieren per se: es wird keine Störung durch brüske Enden vermerkt; so wird beispielweise jeweils zu Beginn eines neuen Abschnittes notiert, dass dieser mit dem Ende des vorherigen Abschnittes beginne (z. B. Nicolas, ModB, Z. 96). Eine Abstrahierung wird also von denjenigen zwei Hörern unternommen, welche die

[143] Auch mein nachträglicher Versuch, eine musikalisch naheliegende Gliederung vorzunehmen, ist gescheitert.

Musik tendenziell auch analytischer und rationaler rezipieren als Henri und ich.[144] Womöglich manifestiert sich darin auch, dass sich ein für Höranalysen übliches Abschnittshören von einem alltäglichen Hörprozess entfremden kann: Unter anderem dadurch, dass allfällige Erschrockenheit oder Überraschung wie auch Irritation des Rezipienten als nicht werkimmanent ignoriert wird. Das Abschnittshören geht bereits von einer ihm innewohnenden Abstrahierung aus, womit auch mit unerwartetem und möglicherweise unmusikalischem Schnitt gerechnet wird – ein klares Phänomen der *left brain esthesis*, als „the rational and reflective discussion […] to represent and hence analyse" (Emmerson 2008: 38, siehe auch 5.3).

Für die hier vorliegende Auswertung der Protokolle habe ich die Gliederung von *LesA* denn auch weniger berücksichtigt; vielmehr habe ich versucht, die Gesamtheit des Werkes im Fokus zu behalten.[145] Das Hören einzelner Abschnitte von *LesA* ist eigentlich nicht vorgesehen, und so wird offensichtlich, dass in diesem Fall die Durchführung von Modell B der Oswaldschen Urheberrechtsverletzung ähnlich ist (siehe 5.2), allerdings einer auf dem Tonträger auch suggerierten. Auf die Problematik dieser arbiträren Gliederung wird in 8.2.4 weiter eingegangen. Zeitangaben beziehen sich denn auch immer auf die ganze Stückdauer von *LesA*. Für Audio-Referenzen ist deshalb (wie bei *ASdE*) eine Hilfestellung im Anhang (xviii.d) zu finden.

Eine Übersicht von *Les Arythmiques* ist also nur schwer zu bewerkstelligen, denn die Musik ist von Kontinuität, Asymmetrie, Fragmentierung, Akkumulation und asynchronen Überlagerungen geprägt. Ein grobformaler Überblick über das vierzig Minuten dauernde Stück ist deshalb nicht in wenigen Worten zu fassen. Als einzige Annäherung können einige grundsätzliche Aspekte hervorgehoben werden: Ein dynamisch markantes, akzentuierendes Klanggebilde von rund vier Sekunden Dauer erklingt im gesamten Verlauf sieben Mal. Es wird in der folgenden Auswertung ‚*choc électrique*' genannt – der Begriff entstammt dem Werkkommentar von Ferrari (2005a) und ist auch dementsprechend in den Hörprotokollen wiederzufinden. Dieses siebenmalige Erklingen korreliert nicht mit der oben diskutierten Gliederung. *LesA* wird aber zumindest mit dem *choc électrique* eröffnet. Ein in seiner Charakteristik artifizieller Liegeklang folgt, wird arrhythmisch durch ‚elektrische Impulse' strukturiert, wiederholte Male ausgeblendet und wieder eingeblendet und in seiner Textur teilweise leicht transformiert. Dazwischen sind verschiedene natürliche Umgebungsklänge und

[144] Bei ASdE war es allerdings Nicolas, der ein abruptes Ende eines Abschnittes erwähnte, dort aber aus musikalischen Gründen (6.7).
[145] Im Vergleich dazu konnten bei der Auswertung von ASdE öfter einzelne Abschnitte als geeignete Sinneinheiten diskutiert werden.

Stimmen zu hören. Es handelt sich dabei meist um klanglich präzise wirkende Abbilder akustischer Umgebungen ohne klangliche Verfremdung, manchmal durchsetzt von Gesprächen. Ob deren semantische Inhalte dabei ihre Relevanz haben können oder müssen, bleibt unklar, weil die Sprache je nach Umgebung wechselt (französisch, italienisch, englisch, japanisch und anderes), was sich in den Hörprotokollen als Nicht- oder Missverständnisse niederschlägt. Die akustischen Umgebungen wie auch die artifiziellen Klänge werden im Verlauf der Komposition zunehmend und in brüsker Weise einer Fragmentierung unterzogen. Gegen Ende findet eine dynamische Steigerung statt, verbunden mit zunehmender Dichte. *LesA* schließt wiederum mit einem artifiziellen Liegeklang, der Beruhigung bringt, aber auch relativ brüsk ausblendet – unmittelbar darauffolgend ist als letztes Klangereignis eine Stimme zu hören: „Do you have any questions?“

In den hier folgenden Unterkapiteln werden zunächst Auffälligkeiten bezüglich Klangmaterial, dessen Identifikation, Interpretation und Charakteristik diskutiert (7.2). Anschließend wird auf die äußerst relevante Fragmentierung und die damit verbundene Strukturierung eingegangen (7.3). Melodisches und ‚Populärmusikalisches‘ als Ausnahmefälle werden ebenfalls besprochen (7.4). Als Synthese sämtlicher diskutierter Aspekte werden im Unterkapitel Klangbilder (7.5) verschiedene Verschränkungen von Fragmentierung, Instabilität, Narrativem und möglichen, damit verbundenen semantischen Inhalten sichtbar, welche allesamt für *LesA* prägend sind.

7.2 Klangmaterial – Identifikation, Charakteristik, Spektromorphologie und Interpretation

Klangmaterialien sind in *LesA* weitaus einfacher zu kategorisieren als in *ASdE*. Vier unterschiedliche Klangmaterialien werden anhand der Hörprotokolle diskutiert – zunächst der *choc électrique* und die kontinuierlichen Liegeklänge (7.2.1), anschließend die Tonaufnahmen aus der realen Welt (7.2.2) und zum Schluss die elektrischen Impulse (7.2.3).

7.2.1 *Choc électrique* und Liegeklänge

In *LesA* wird in ähnlicher Weise wie in *ASdE* mit kontinuierlichen Liegeklängen verfahren, und dennoch sind markante Unterschiede auszumachen. Formal betrachtet nimmt dieses Klangmaterial eine relevante Rolle ein, allerdings in Kombination mit einer dem Stücktitel entsprechenden arrhythmischen Struktur, welche mit elektrischen Impulsen assoziiert wird. Ein von den Hörern in Kenntnis von Ferraris Begleittext (siehe oben) als *choc électrique* identifizierter, sehr geräuschhafter, akzentuierender Klangkomplex, der sich dynamisch stark vom restlichen Geschehen abhebt, strukturiert *LesA*, allerdings in häufig unerwarteten Momenten.

Der *choc électrique* wird bei ersten Hörerlebnissen als „Geräuschattacke“ (Gaudenz, ModA, Z. 20), als „gros bruit d'intro“ (Henri, ModA, Z. 10), „chute du début“ (Nicolas, ModA, Z. 66) oder als „impulsive und prägnante Eröffnungsgeste“ (Marc, ModA, Z. 45) bezeichnet. Henri interpretiert den Klang anlässlich des zweiten Hördurchgangs als „bruit leitmotiv“ (Henri, ModB, Z. 81), weil dieser nicht nur den Beginn von *LesA* markiert, sondern in der Art eines Leitmotives strukturiert, wobei die Zeitpunkte des Erklingens häufig an nicht zu erwartender Stelle erklingen wie auch meist keine unmittelbar hörbaren Konsequenzen mit sich ziehen, wie beispielsweise beim zweiten Erklingen (5'45"), was ich denn auch in diesem Sinne protokolliere (Gaudenz, ModB, Z. 60 f.). In Kenntnis des Begleittextes wird der aus mehreren Elementen bestehende Klangkomplex von mir selbst wie auch von Henri, Nicolas und Marc als der von Ferrari erwähnte *choc électrique* interpretiert. Nicolas äußert aber seine Unsicherheit bezüglich dieser Zuordnung, denn sie scheint ihm zu wenig eindeutig und naheliegend für Ferrari (Nicolas, ModB, Z. 16 ff):

> Je ne suis pas sûr d'avoir identifié le ‚son du choc électrique' qui est sensé rythmer cette composition arythmique. Cela pourrait être le bruit de ‚chute' du début et qui revient une fois vers la fin du mouvement [von Abschnitt 1], mais ce serait assez étonnant comme choix de la part de Ferrari. Cette ‚chute' ne ressemble pas à l'image sonore que je me fais d'un choc électrique. Cela pourrait être également un autre son de synthèse qui fait interruption à plusieurs reprises. Je vais continuer à me faire une idée là-dessus lors de l'écoute des prochains mouvements.

In diesem Notat manifestiert sich die Erwartungshaltung des Hörers, dass der *choc électrique* formal strukturierend sein sollte und sein Erklingen den Vorstellungen des Hörers entsprechend auch Konsequenzen im klanglichen Geschehen zur Folge haben müsste. So manifestiert sich auch die Erwartung des geschlossenen Werkcharakters, weil dem Klang eine leitmotivische Funktion zugeordnet wird, die allerdings nicht eingelöst wird.

Unklar bleibt im Notat auch, welcher andere synthetische Klang dem Hörer Nicolas als möglicher musikalisierter *choc électrique* vorschwebt. Auch vermutet Nicolas die Option einer mangelnden Aufmerksamkeit bei sich selbst – dass er nämlich ein wichtiges Klangereignis nicht rezipierte, oder aber in seiner Erinnerung nicht tatsächlich gehörte Klänge vermutet.[146] Er setzt die Überlegung bei seinem dritten Hördurchgang fort, revidiert dabei seine Einschätzung (Nicolas, ModC, Z. 14 f.):

> Lors de l'écoute précédente (modèle B'), je m'étais demandé si le bruit de chute représentait le choc électrique.
> Lors de cette écoute [d.h. anlässlich des dritten Hördurchgangs] j'ai pensé que c'était bel et bien le cas, car vers la fin de la chute des débris il y a une impulsion suivie d'un son descendant, sorte de 'tooow' (onomatopée) qui évoque le choc électrique.

Erstaunlich wirkt die säuberliche Analyse des Klanges im Abgleich zwischen abstraktem Klang und imaginärer Klangursache. In Unkenntnis der Hintergrundinformationen umschreibt Nicolas bereits beim ersten Hördurchgang detailreich den Klang als (Nicolas ModA, Z. 13) „Machine à écrire, chute, cendres, débris", was kurz später reduziert wird auf den Verweis „chute du début".

Aus dieser Gegenüberstellung von Notaten verschiedener Hördurchgänge resultiert, dass Hintergrundinformationen respektive Begleittexte einerseits als Interpretationshilfe dienen können, andererseits die subjektiven Hörerlebnisse einschränken, weil eher eine *left brain esthesis* stimuliert wird und dadurch zwar das Ohr geschärft, gleichzeitig aber der Fokus auf eine globalere Hörperspektive gelegt wird und von Detailreichtum abgesehen wird.

[146] Dies erinnert wiederum an Wüthrichs *singende Schnecke* (siehe 6.4, Fußnote 121).

Es zeigt sich aber auch, dass der Klang des *choc électrique* zu komplex gestaltet ist, um im Rahmen des ROCRT beschrieben zu werden, oder eine diesbezügliche Motivation ist zu wenig ausgeprägt. Bei Hörer Marc fällt auf, dass er in Kenntnis des Begleittextes die Verbindung zum *choc électrique* zwar herstellt, allerdings nur im Protokoll unmittelbar nach dem Lesen des Textes (Marc hatte irrtümlicherweise den Begleittext vor dem ersten Hördurchgang zur Verfügung). Zudem erwähnt er den Klang inklusive Anmerkung des *choc électrique* nur bei seinem ersten Erklingen, später ein einziges Mal nach 22 Minuten Musik (also beim vierten Erklingen des Klanges), ansonsten nie, und in späteren Protokollen benennt er den Klang als „Donner-Aktion" oder „Donnerschlag" – damit scheint für diesen Hörer der leitmotivische Aspekt irrelevant zu sein, möglicherweise auch deshalb, weil dieser Aspekt nicht in erwarteter Art eingelöst wird.

Nachdem zu Beginn von *LesA* der *choc électrique* als „völlig überraschender Anfang" (Gaudenz, ModA1, Z. 19) zu hören ist, sind daran anschließend ein kontinuierlicher Liegeklang und die elektrischen Impulse als einzige Klangelemente zu hören. Dieses Klanggemisch prägt auch den gesamten Verlauf von *LesA*. Der Liegeklang wird zunächst vor allem aus spektromorphologisch-struktureller Perspektive protokolliert (z.B. Gaudenz, ModA, Z. 20 ff, ModA1, Z. 21 ff): Der Liegeklang ist mehrschichtig; ein Grundton im Bassbereich wird gefärbt durch Tonhöhen in den einfachsten Intervallverhältnissen Quinte und Oktave – wobei diese Intervalle nicht rein intoniert, sondern „die Stimmung am Suchen" sind (Gaudenz, ModA, Z. 26). Bereichert wird der Liegeklang zusätzlich durch Halbton- und mikrotonale Bewegungen (Gaudenz, ModA1, Z. 29). Auffallend ist, dass die Klangcharakteristik weit weniger assoziativ protokolliert wird als beim ‚Klangbad' von *ASdE*, sondern eher aus der Perspektive der Realisierung: Der Liegeklang sei mit Synthesizern hergestellt (Gaudenz, u. a. ModA1, Z. 27), und Hörer Marc (ModA, Z. 49) vergleicht die Klangfarbe mit derjenigen von Cello und Kontrabässen („aber künstlich"), später verwendet er sogar den Begriff „Cello/Kontrabass-Kontinuum" (Marc, ModA, Z. 81, um 23'30"). Beim zweiten Hördurchgang (Marc, ModB, Z. 18) erwähnt er zu Beginn wiederum die Klangfarbe eines Kontrabasses, beim Wiedererklingen (Marc, ModB, Z. 69) desselben Kontinuums notiert er jedoch einen „diffuse[n] Synthesizer-Klang". In Modell C wird der Klang nur noch mit dem Attribut ‚elektronisch' versehen und spektromorphologisch untersucht (Marc, ModC, Z. 5):

> Zu Beginn erklingt ein […] elektronisches Kontinuum alleine: ein quasi spektraler Klang, der bereits nach einigen Sekunden destabilisiert wird, indem die tiefen Frequenzen sich leicht verschieben und clusterartig aufspalten [werden].

Hier ist deutlich zu erkennen, wie sich in den drei Hörprozessen (Modell A bis C) nicht nur eine Präzisierung von Höreindrücken manifestieren kann, sondern auch eine Revision derselben, was zu anderen Ergebnissen führt. Eine solche analytische *left brain esthesis* manifestiert sich jedoch nicht nur bei Hörer Marc. So notiere ich selbst beispielsweise, dass zum Zeitpunkt 3'20" der Klang mit veränderter Klangfarbe wieder zurückkehre, bei welcher der Grundton vordergründiger klinge und der Klang deshalb anders gefärbt sei (Gaudenz, ModA, Z. 46 ff). Im Verlauf von *LesA* weist der Liegeklang denn auch unterschiedliche Klangcharakteristiken auf. Formrelevant ist dabei, dass der Liegeklang mehrere Male aus- und wieder eingeblendet wird, wobei er jeweils für eine Zeitdauer von zumindest einer bis zwei Minuten kontinuierlich klingt.

Für Hörer Marc ist in der Erinnerung nach dem dritten Hördurchgang – also *outside time* – das „elektronische v.a. als klangliches Hintergrundkontinuum fast durchgehend präsent" (Marc, ModC, Z. 4), was den Eindruck hinterlässt, als würde der Liegeklang nur ganz sporadisch nicht vorhanden sein. In den Hördurchgängen zuvor differenziert er allerdings weit mehr, erwähnt in Analogie zu anderen Mithörern mehrere Male das Aus- und Einblenden, identifiziert nicht pauschal ein einziges Klangkontinuum, sondern verschiedene kontinuierliche Klänge. So kann davon ausgegangen werden, dass in *LesA* der Liegeklang ähnlich wie bei *ASdE* als Grundlaut rezipiert werden kann. Dafür sprechen würde, dass Hörer Henri gleich zu Beginn des ersten Hörerlebnisses Bezug zu *ASdE* respektive *Archives Génétiquement Modifiées*[147] nimmt (Henri, ModA, Z. 10, siehe auch Kapitel 3) und von ähnlichen Klangteppichen schreibt und auch später den pauschalen Begriff ‚tapis sonore' verwendet. Nach dem dritten Hördurchgang geht Henri allerdings davon aus, dass im Verlauf von *LesA* mehrere „tapis sonores électroniques" ein- und ausgeblendet werden (Henri, ModC, Z. 20). Unklar bleibt also, inwieweit zwischen verschiedenen Liegeklängen unterschieden wird: Ob es sich um eine Transformation eines einzigen Klanges handelt oder um mehrere Liegeklänge, ist für die Rezeption entscheidend, in den Protokollen aber nicht eindeutig lesbar. Die Differenz zwischen einer das *Improvisational Listening* begünstigenden, offenen Konfiguration und einem progressiven Verlauf, der die Großform des Werks kompositorisch konsequent determiniert, ist hier als überaus relevant einzuschätzen: Während das „Klangbad" in *ASdE* eher dazu einlädt, Assoziationen zu wecken („vagues", „électronique surréaliste", „sorte de tapis sonore hallucinatoire", „comme des cloches" usw., siehe 6.2), wird in *LesA* vielmehr ein spezifisches

[147] Die Hörer haben den ROCRT auch mit Ferraris *Archives Génétiquement Modifiées* (2000) durchgeführt.

Wissen von Stilistik, Instrumentierung und strukturell-formalen Aspekten verwendet. Werden unter diesem Gesichtspunkt differenter Rezeptionen die Liegeklänge in hörender Weise miteinander verglichen, fallen die unterschiedlichen Klangcharakteristiken denn auch auf: zumindest ist der Liegeklang zu Beginn von *LesA* weitaus rationaler und ‚technischer' in seiner Klangqualität als derjenige zu Beginn von *ASdE* mit seiner sphärischen, diffusen Charakteristik. Darin wiederspiegelt sich möglicherweise die Differenz zwischen spektralem Klang bei *LesA* und supraspektralem Klang bei *ASdE* (siehe 6.8.3).

7.2.2 *Situations sonores* – akustische Umgebungen

Während in *ASdE* insbesondere Klänge menschlicher Stimmen als ‚aus dem Leben Gegriffenes' zu hören sind, erklingen in *LesA* zahlreiche realistisch wirkende Abbilder von akustischen Umgebungen. Liegeklänge und Umgebungen lösen sich ab, sie werden meist überblendet. So protokolliere ich zu Beginn, zwischen 2'20" und 3'40" (Gaudenz, ModA, Z. 38 ff):

> Etwas [im Liegeklang] verändert sich, es wird ruhiger. Flacher. Vogelgezwitscher.
> Das elektrische [der Impuls] bleibt, wird ruhiger. […]
> Der Liegeklang verschwindet. Traktor. Landwirtschaft.
> Hühner. Hunde. Der elektrische Impuls bleibt. Liege kommt wieder dazu, v.a. der Bass. Maschine.
> Kuhglocken, ganz leise. Wie ein unscharfes Bild.

Das Prinzip ist hier gut ersichtlich: ein asymmetrisches Überblenden mehrerer Ebenen, eine Neuanordnung von bereits bekannten und neuen Klangmaterialien. Die Assoziation des unscharfen Bildes (auch Hörer Marc verwendet den Begriff; ModB, Z. 26) präzisiert den Prozess des Überblendens: Der Vorgang desselben ist mehrschichtig und zeitlich über eine längere Zeitspanne ausgedehnt (im Beispiel über ungefähr achtzig Sekunden).

Ein solches klangliches Abbild einer akustischen Umgebung bezeichnet Hörer Henri als eine *situation sonore*, manchmal auch als *lieu sonore*. Henri versteht darunter „une situation (= lieu / scène) que je reconnais à l'écoute, car elle n'est pas abstraite, elle représente une situation X qui s'est réellement passé lors de l'enregistrement" (Henri, Nachfrage per Mail, 08.09.2019). Im Verlaufe von *LesA* erklingen mehrere *situations sonores*, teilweise mit narrativen Elementen, teilweise auch mit sprachlichen Elementen (in Form von Konversationen ver-

schiedener Personen). Im Folgenden wird für solche *situations sonores* der Begriff der *akustischen Umgebungen* verwendet.

Die akustischen Umgebungen werden häufig spontan als solche erkannt, allerdings werden oft nur einzelne Elemente benannt, anderes bleibt unklar. Schlagworte in Protokollen (insbesondere in denjenigen zu den ersten Hörerlebnissen) sind auch selten als eindeutige Identifikationen einzustufen, sondern lediglich als Momentaufnahmen flüchtiger Höreindrücke. Eine Gegenüberstellung von Protokollen zu den ersten Hördurchgängen (ModA) hilft dabei, trotz dieser Momentaufnahmen zu präzisieren. Als Beispiel ist eine Passage um 11'45" aufschlussreich (Tabelle 2):

Gaudenz (ModA, Z. 113 f. / ModA1, Z. 87)	Henri (ModA, Z. 39 & 41)	Marc (ModA, Z. 65)	Nicolas (ModA, Z. 57 f.)
Dorf, Markt. Mofa, Kind, Nähe. Enge Straße. -- Innenstadt. Mofa […]	Un scooter passe de droite à gauche. […] Où sommes-nous? il y a un enfant, des gens, de la musique de fond. Ferrari nous transporte encore dans un lieu improbable.	[…] muhende Kühe, Menschenstimmen, Mofa	Amorce d'une transition (vache). Voix d'enfant

Tabelle 2: Gegenüberstellung von Protokolleinträgen B

Es fällt auf, dass die akustische Umgebung nicht unbedingt als solche Erwähnung findet, möglicherweise deshalb, weil das Protokollieren auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit suggeriert. Nicolas notiert nur den sich ankündigenden Übergang, und auch Marc beschreibt lediglich punktuell. Henri ist unsicher im Einordnen der Situation; als einziges Attribut gilt für ihn die Tatsache, dass eine unbestimmte Situation aus der realen Welt als Tonaufnahme aufgezeichnet wurde und deshalb nicht abstrakt klingt. Amüsant wie auch erstaunlich ist die Identifikation einer muhenden Kuh durch Marc und Nicolas: Mit Nicolas Notat lässt sich bei einem Kontrollhören folgern, dass der Scooter eine ähnliche Klangqualität besitzt wie das Muhen einer Kuh. Weshalb Marc in seinem zusammenfassenden Notat (welches damit nur eingeschränkt als *inside time* lesbar ist) muhende Kühe erwähnt, lässt sich allerdings nicht eruieren – denn er erwähnt ebenso das Mofa. Dies ist umso erstaunlicher, weil Marc als stark analytisch geprägter Hörer den Anspruch hätte, rational und objektiv zu rezipieren. Wiederholte Versuche, das obengenannte Notat von Marc mittels Kontrollhören nachzuvollziehen, sind gescheitert. Einzig zwei Mutmaßungen schälten sich heraus: Einerseits wäre es möglich, dass

Marc den Klang des Mofas zunächst als muhende Kuh, und erst beim kurz darauffolgenden zweiten Erklingen (das Motorgeräusch ist dann deutlicher zu hören) als Mofa rezipiert. Andererseits wäre es möglich, dass Marc wegen vorangegangener Klänge von Kuhglocken die Anwesenheit von Kühen annimmt. Dies wäre dadurch zu erklären, dass er an sich nicht vorhandene Klangstränge weiterspinnt, wiederum im Sinne eines projizierenden Hörens (*Die singende Schnecke*; siehe 6.4) und sich damit seine eigene Variante von *LesA* formiert mittels eines unbewussten *Improvisational Listenings*. Auch bei Henri scheint ein improvisierendes Hören ausgeprägt zu sein, bei ihm allerdings deshalb, weil er nicht mittels Momentaufnahmen rasch zuordnet, sondern ein hörendes Herantasten bevorzugt.

Wie Momentaufnahmen entstehen und nach wiederholtem Hören revidiert werden können, ist in der Gegenüberstellung meiner eigenen Protokollabfolge zu derselben Stelle (ab 11'45") in der Musik exemplarisch ersichtlich:

Gaudenz, ModA, Z. 107 ff (31.10.17)	Gaudenz, ModA1, Z. 85 ff (12.06.19)	Gaudenz, ModB, Z. 84 ff (14.06.19), längerer Abschnitt	Gaudenz, ModC, Z. 12 ff (17.06.19), längerer Abschnitt
Neue Mischung. Orientierungslos. Kinderlachen, wie eine Ziege. Repetition. Dorf, Markt. Mofa, Kind, Nähe. Enge Straße. Wasser. Alles zerfällt im Hintergrund. Noch kürzere Fetzen. Bruchstücke. […]	Neue Atmosphäre. **Bei einem Brunnen. Näher, ferner.** Immer noch Halbton und Mikroton. […] **Innenstadt. Mofa Kind ruft** (aber On-Off). Vieles ist hart geschnitten. **Wird etwas gebraten, oder ist es Wasser?** Metallische Klänge. Kinder rennen herum. […]	Was vor allem geschieht: Alles bekommt eine rhythmische Qualität. Eine Zeitlang jeder Klang. Die Spatzen, die Schwalben, die Stimmen. Auch ein (anderes) **Motorrad, mit zwei Personen darauf sitzend** (??), **knattert**, und das hat aber v.a. eine rhythmische Wichtigkeit. Das Artikulieren wird rhythmisch.	Das war nicht einfach. Ich konnte mich zu Beginn überhaupt nicht konzentrieren. Ich war wohl einfach zu müde. Ich bin fast eingeschlafen. Zumindest die erste längere Passage. Bei den Spatzen konnte ich die Konzentration wiederfinden. Dann wieder nicht. Wirklich voll konzentriert war ich erst an der Stelle, an der Regen einsetzt.

Tabelle 3: Gegenüberstellung von Protokolleinträgen C (fette Hervorhebungen nicht in den Originalen)

Hier sind insbesondere zwei Aspekte deutlich erkennbar. Einerseits die Unschärfe von Übergängen zwischen artifiziellen Liegeklängen und akustischen Umgebungen, was auch

Folgen für den Hörprozess zu haben scheint: zumindest in den Protokollen ModA und ModA1, also den (fiktiven) ersten Hörerlebnissen, manifestieren sich Wechsel und Verschränkungen unterschiedlicher Hörperspektiven, welche in ebendiesen Unschärfen ihre Ursache haben. Hier zeigt sich erneut eine Konfliktsituation zwischen Werk und Rezipient, respektive ein fluktuierender Resorptionsprozess zwischen denselben: zeitweise übernimmt das ‚Werk' (also die Struktur), zeitweise die ‚reale Welt' (also der Rezipient) die Vorherrschaft. Darin dürfte auch ein Grund liegen, weshalb eher flüchtige Momentaufnahmen als konkrete Situationsbeschreibungen resultieren – der stete Konflikt zwischen Struktur und realer Welt verhindert einen klaren Fokus. Andererseits wird in der Abfolge der Protokollausschnitte eine Revision der Momentaufnahmen und damit die veränderliche Verortung der akustischen Umgebung sichtbar: Während ein erstes Mal beispielsweise eine pauschale Anmerkung Wasser stattfindet, manifestiert sich im nächsten Hördurchgang eine Ambiguität – ob es sich um einen Brunnen handelt, oder wiederum pauschal einfach um Wasser, oder ob es sich um Bratgeräusche handelt (welche insbesondere bei reichlichem Einsatz von Bratfett deutlich werden), wird zwar protokolliert, bleibt aber unentschieden stehen. In Modell B hingegen wird der Fokus gänzlich different auf Strukturelles gelegt; erstaunlich wie auch unerklärlich bleibt hier die Anmerkung zu den zwei Personen, welche auf dem Motorrad (respektive Mofa) sitzen – auch damit dürfte ein individuelles weiterführendes *Improvisational Listening* aufgedeckt sein. In Modell C hingegen wird wiederum die Thematik Wasser aufgenommen. Hier fällt auf, dass ein Regnen als alltäglicher Klang im Kontext von *LesA* mit einem konzentrierten Hören in Kontext gesetzt wird. Es scheint, dass bei diesem letzten Hördurchgang Regen als eindeutig identifiziert wird, auch wenn zuvor mit anderen Momentaufnahmen Anderes konstatiert wurde.

Mit solchen Erkenntnissen wird also das ‚Unbegreifbare' in Ferraris Musik deutlich: Jede Hörerin und jeder Hörer konstruiert sich seine eigene Geschichte, dies allenfalls bei jedem Hördurchgang neu. Die Geschichte kann, darf oder soll sich verselbständigen. Eine Art Erzählstrang kann sich tatsächlich im Klang weiterentwickeln oder aber im Sinne eines *Improvisational Listenings* erst mittels nicht linearer und gar abwegiger Verknüpfungen von vergangenen, unmittelbaren und mutmaßlich zukünftigen Klängen herstellen.

Unscharfe und asymmetrische Wechsel zwischen Liegeklängen und akustischen Umgebungen finden in *LesA* mehrere Male statt. Die akustischen Umgebungen besitzen sehr unterschiedliche Klangcharakteristiken: Während eine „ländliche Umgebung" (Marc, ModB, Z. 23) eher als Textur zu rezipieren ist, kann bei einem als Tonaufzeichnung abgebildeten Gespräch verschiedener Leute nicht mehr von Textur ausgegangen werden, sondern von einem

hörspielartigen Narrativ, welches nur begrenzt mit musikalischen Begrifflichkeiten beschrieben werden kann, auch können dann semantische Inhalte relevant werden. Der Begriff der akustischen Umgebung wird deshalb ab hier ersetzt; jener des Klangbildes scheint geeigneter, um auch Sprache einbeziehen zu können. Zur Klärung der Unschärfe war aber der bisherige Umweg mit dem Begriff der akustischen Umgebung hilfreicher. Detailliert wird auf die einzelnen Klangbilder in 7.5 eingegangen, weil zunächst weitere Aspekte zur Vervollständigung erforderlich sind.

Unschärfe wird in *LesA* durch den wiederkehrend und asynchron zum übrigen Geschehen erklingenden *Choc électrique* verstärkt (siehe 7.2.1). Verbindendes Element in diesem Konglomerat von Choc électrique, Klangbildern und artifiziellen Liegeklängen ist der hier als elektrischer Impuls bezeichnete Klang, welcher während der ganzen vierzig Minuten beinahe durchgehend eine sehr arrhythmische, die Asymmetrie akzentuierende Struktur bildet. Die zentrale Funktion dieser Struktur wird im nächsten Kapitel thematisiert.

7.2.3 Elektrische Impulse

Die unregelmäßig pulsierende Struktur wird aus einem als „elektrischer Impuls“ (Gaudenz, ModA, Z. 52) bezeichneten wiederkehrenden Klangereignis gebildet und wird zusammen mit dem Liegeklang zu Beginn des Stückes als Klanggemisch eingeführt. Er ist beinahe während der ganzen vierzig Minuten von *LesA* zu hören. Mit „brefs aigus (tierce majeure)“ (Henri, ModA, Z. 12) wird auch ein tonaler Bezug zum Liegeklang hergestellt. Mit Anmerkungen wie „auf einer mittleren Tonhöhe; Klangfarbe: 'leicht verzerrter Sinuston',, (Marc, ModA, Z.51) wird wiederum spektromorphologisch-strukturell protokolliert, allerdings fallen auch ambivalente Protokolleinträge auf; vor allem ein Vergleich verschiedener Hördurchgänge ist diesbezüglich aufschlussreich. So wird der Klang beim ersten Hören eingestuft als „sehr elektrisch. Ein singender Klang“ (Gaudenz, ModA, Z. 23 f.) oder auch als das „Gezupftartige, eher künstliche“ (Gaudenz, ModA1, Z. 45). Der Klang wird also einerseits als artifiziell charakterisiert, andererseits aber mit Begriffen aus der Welt der Instrumentalmusik präzisiert. Auch seine sukzessive Transformation wird im selben Protokoll wiederum mit Streichinstrument-spezifischen Begriffen beschrieben, vermischt mit assoziativ-spektromorphologischen Ansätzen (Gaudenz, ModB, Z. 24–26): So verändere sich die

Artikulation des elektrischen Impulses stetig; mit der Zeit klinge er weniger perkussiv, sondern eher wie gestrichen.

Dass es sich bei den elektrischen Impulsen und der daraus gebildeten unregelmäßigen Pulsstruktur um eine Musikalisierung von Herzrhythmusstörungen handelt, wird spätestens nach Kenntnis des Begleittextes offensichtlich. Henri präzisiert denn auch die aus diesem Klang konstituierte Struktur (Henri, ModB, Z. 13 f.):

> Son de synthétiseur imprévisible et spasmodique
> Le rythme cardiaque (longue-courte) irrégulier, parfois accéléré, parfois ralenti, parfois arrondi, parfois très mécanique, parfois continu […]

Nicht nur sind damit Irregularitäten beschrieben, sondern auch die Ein- und Ausschwingvorgänge des Klanges, welche die Arrhythmien präzise verklanglichen: mit „arrondi“ und „mécanique“ werden die unterschiedlich hart geschnittenen Attacken bis weichen Einschwingvorgänge wie auch die unterschiedlich raschen Ausklingvorgänge der Impulse erklärt, allerdings ohne dafür technische Begriffe zu verwenden.

Zu den ersten fünf Minuten von *LesA* sind zahlreiche Notate zum elektrischen Impuls zu finden, später aber nur noch sehr sporadisch, auch wenn dieser eigentlich durchgängig vorhanden sind. Zeitweise ist die Struktur so stark ausgedünnt, dass ihr Verschwinden erwartet wird. Begünstigt wird dies beispielweise durch eine sich zeitgleich entwickelnde neue klangliche Situation: Der Liegeklang wird ausgeblendet und Vogelgezwitscher, Kuhglocken und landwirtschaftliche Maschinen sind zu hören. Der elektrische Impuls wird danach nicht unbedingt protokolliert, was darauf hinweisen könnte, dass er bereits zu einer Art Grundlaut mutiert ist: Auch wenn große dynamische Differenzen innerhalb dieser Impulsstruktur vorhanden sind und in Extremfällen Pausen von rund zehn Sekunden zwischen einzelnen Impulsen (z.B. 10'11" bis 10'21") vorhanden sind, werden die elektrischen Impulse von Henri als *konstant* vorhandenes Klangelement eingeschätzt, wie das diesbezügliche Notat zeigt (Henri, ModC, Z. 16):

> Une caractéristique que je n’ai pas mentionné […], c’est la présence constante (quasi constante) du son de synthétiseur en pulsations inégales […] lors des 40 minutes de la pièce. Comme des bips d’électrocardiogramme. Parfois je les oublie (lors des situations sonores notamment), mais à chaque fois que je me dis ‘où sont-elle passée?’ je les retrouve immédiatement. Je m’en suis pas du tout rendu compte lors de la première écoute, même si je sentais cette présence. C’est assez génial, car cela pourrait tout à fait fatiguer l’auditeur: 40 minutes de bips redondants! Mais, en dosant les plans, Ferrari arrive à créer parfois l’oubli en focalisant l’auditeur sur d’autres plans, pour enfin faire réapparaître subtilement (ou non) ces palpitations électroniques.

Der von Henri konstatierte Kunstgriff Ferraris ist als eine Methode des Vergessens einzustufen: Im sorgfältig gestalteten und dynamisch fein austarierten Zusammenstellen mehrschichtiger, aber dennoch irritierender Klangbilder ist Ferrari in der Lage, bei Zuhörenden das *Vergessen* zu erzeugen und sie später an dieses Vergessen sogar wieder zu erinnern (siehe auch z. B. Gaudenz, ModA, Z. 103).

Bereits in der Auswertung zu *ASdE* wurden Fragen zu ähnlichen Phänomenen aufgeworfen, konnten aber nicht in dieser Deutlichkeit beantwortet werden – dort ging es insbesondere darum, in welchem Ausmaß sich die in *ASdE* zu hörenden Klangflächen einer bewussten Wahrnehmung entziehen (siehe 6.2). Doch im hier vorliegenden Fall erstaunt der Effekt des Vergessens umso mehr – denn die Impulsstruktur tendiert dynamisch eher zu struktureller Dominanz, und die Akzente sind mit ihrem zeitweilig brüsken Auftreten im Klangbild häufig sehr prägnant zu hören. Möglicherweise manifestiert sich darin auch eine weitere Facette eines Konflikts zwischen Werk und Hörer: Obgleich die Struktur der elektrischen Impulse das Werk eigentlich dominiert, fällt diese durch brüskes Auftreten zeitweise ‚aus dem Werk heraus', wird zeitweise aber auch zum Opfer des Vergessens.

Das Irritierende der Impulsstruktur in *LesA* besteht in seiner ständigen Unvorhersehbarkeit. Umso akuter wird diese Unvorhersehbarkeit durch eine starke, ebenso arrhythmische Fragmentierung, die den verschiedenen Klangmaterialien auferlegt wird. Dieses Phänomen wird im nächsten Kapitel diskutiert.

7.3 Fetzen, Bruchstücke, Fragmentierung

Im elektrischen Impuls und der damit gestalteten Struktur ist eines der Hauptmerkmale von *Les Arythmiques* angelegt. Nach dem dritten Hördurchgang protokolliert Hörer Marc die mit dem elektrischen Impuls gestaltete Struktur und bezieht sich dabei auf die Werkrealisierung, welche auch in Ferraris Begleittext zu *LesA* partiell zur Sprache kommt (siehe 8.2.1). Marc notiert (Marc, ModC, Z. 6):

> […] der höchste Ton […][wird] in unregelmässigen zeitlichen Abständen ständig wiederholt […]; ein zentrales und charakteristisches Prinzip dieses Stücks (vgl. Titel und Werkkommentar), das Ferrari im weiteren Verlauf auch auf andere Klangmaterialien vielfach anwendet (kurze gesampelte Ausschnitte aus konkretem Klangmaterial wie z.B. Kirchenglocken, ein leicht

verfremdetes Knattern eines Zweitaktmotors oder Sprachfetzen […])

Das wiederholte, insistente, aber unregelmäßige und unvorhersehbare Auftreten eines Klanges mit jeweils unterschiedlich gestalteter Artikulation ist ein Verfahren, welches bei beinahe sämtlichen verwendeten Klangmaterialien beobachtet werden kann. Als ‚Artikulation' bezeichne ich hier und im Folgenden also verschiedene Einschwing- und Ausblendvorgänge eines einzelnen Klangereignisses: Zwischen dem harten Schneiden von Anfang und Ende eines Klanges als Extremform bis zum dezenten An- und Abschwellen von einem kontinuierlich vorhandenen Klang eröffnet sich ein Spektrum an möglichen Varianten, welches in *LesA* eines der wichtigsten technischen und musikalischen Gestaltungsmittel darstellt: eine radikale Fragmentierung von diversen Klängen mit verschiedenen Artikulationen.[148]

Die so entstandenen Klangobjekte benenne ich in Protokollen mit dem Begriff ‚Fetzen', teilweise auch mit dem Attribut ‚bruchstückhaft'. Ähnlich wählt Hörer Nicolas den Begriff „courtes fenêtres" (ModA, Z. 40) und Henri „brèves interventions" (ModA, z.B. Z. 23). Marc verwendet den Begriff der Interpolation (ModA, Z. 57), wobei unklar ist, ob er damit den musiktheoretischen Begriff assoziiert oder auf eine andere Bedeutung hinweist. Den Prozess der zunehmenden Fragmentierung beschreibe ich in einem Protokoll als „Verfetzung" (Gaudenz, ModA, Z. 170), das Ergebnis davon, gegen Ende von *LesA*, als „Fetzengeflecht" (ebd., Z. 255).

Der Verlauf zunehmender Fragmentierung kann aus meinen Protokollen ModA und ModA1 extrahiert werden, da in beiden *inside time* und betont linear notiert wurde. Die Hörer Nicolas und Henri protokollieren in ModA in ähnlicher Weise wie ich selbst (Nicolas aber weniger dicht und mit häufigen Schreibabbrüchen), die entsprechenden Protokolle bieten also Ergänzungen und Präzisierungen und werden deshalb in der folgenden Analyse dort eingeflochten, wo sie als aufschlussreich einzustufen sind. Der Methode entsprechend können dabei punktuelle Konzentrationen auftreten, so beispielsweise beim Phänomen der Akkumulation von Fragmenten, welches in vielen Protokollen verstärkt berücksichtigt wird. Mit der *écriture automatique* stehen also nicht Vollständigkeiten, sondern Felder von Teilaspekten im Vordergrund.[149]

---

[148] Smalley verwendet für die spektromorphologische Beschreibung solcher Vorgänge den Begriff ‚Energiebewegungsbahn' (2004: 172 f.); dieser würde im vorliegenden Fall allerdings etwas schwerfällig wirken. ‚Hüllkurve' als dazu analoger Begriff hingegen würde in dieser Untersuchung als zu technisch wirken. Deshalb verwende ich hier spezifisch den Begriff ‚Artikulation' (eines einzelnen Klanges).

[149] Im Vergleich dazu sind in den Protokollen zu ASdE weitaus häufiger unterschiedliche Positionen der Rezeption auszumachen, dort sind also weniger ergänzende Informationen zu finden.

Eine erste Anmerkung notiere ich nach knapp vier Minuten Musik (Gaudenz, ModA, Z. 57; ModA1, Z. 46):

> Plötzlich nur noch Fetzen von Vogelgezwitscher, evt. von anderem, zu kurz, um zu erfassen

oder auch

> Reinschneiden von Spatzen. In – out. On – Off.

Das zuvor eingeführte kontinuierliche Vogelgezwitscher wird also in Form deutlich artikulierter Fetzen weiterverwertet: eine knappe halbe Sekunde andauernd, mit hartem Ein- und Ausschwingvorgang. Dass bereits vor diesem Zeitpunkt, nämlich ab dem Zeitpunkt 3'00" verschiedene Fragmente vorhanden sind, wird nicht erwähnt (auch im Protokoll ModA1 nicht): Dort könnte einerseits die Artikulation eines elektrischen Impulses als besonders hart geschnittener Akzent auffallen, andererseits wird ein bis jetzt unbekannter Klang als sehr kurzes Fragment eingeführt – mit der Dauer eine Zehntelsekunde – und später im Protokoll ModA1 als „Knatter" (Gaudenz, ModA1, Z. 41) benannt oder einfach onomatopoetisch als „takataka" beschrieben (Nicolas, ModA, Z. 31). Verzögert, erst zum Zeitpunkt der erwähnten ersten Anmerkung (4'00") notiere ich also solche strukturelle Gestaltungsmittel, auch wenn es schon zuvor (um 3'00") hätte rezipiert werden können. Die Irritation wie auch eine zunächst nötige Etablierung dieses Gestaltungsmittels dürfte der Grund für das verzögerte Protokollieren sein, erklingen die Fragmente doch meist sehr unvorhersehbar – und so dürfte hier auch die Einmaligkeit des ersten Hörerlebnisses seine Rolle spielen. Henri merkt nach rund sieben Minuten Musik an (ModA, Z. 33):

> Y a un côté oppressant je trouve, imprévisible, nerveux. Ce sont des adjectifs que j'aime ressentir dans la musique.

Irritation und Unvorhersehbarkeit sind hier positiv konnotiert, also eher als Faszinosum und als qualitatives Merkmal guter Musik umschrieben.

Nach fünf Minuten Musik „ändert sich auch die Lautstärke des Basses sprunghaft; völlig unvorhersehbar" (Gaudenz, ModA, Z. 62) – es ist also auch der Liegeklang von der Fragmentierung betroffen; das Prinzip ‚Verfetzung' wird somit auch auf bestehende liegende Klänge angewendet, allerdings nicht mit einem hart geschnittenen ‚On – Off', sondern mit sprunghaften Lautstärkeänderungen (leise – laut – leise). Innerhalb der ‚Fetzen' finden auch Überlagerungen von Klängen statt: So wird der an anderer Stelle als ‚Knatter' bezeichnete Klang mit dem Vogelgezwitscher kombiniert, womit ein weiteres strukturelles Gestaltungs-

mittel etabliert ist – die Fragmentierung in Kombination mit Überlagerung verschiedener Klänge innerhalb von ‚Fetzen' (Gaudenz, ModA, Z. 66–68, um 6'00"):

> […] Presslufthammer, ein schneller Puls.
> Oder ein Knattermotor von einem Motorrad.
> Mischt sich mit dem Spatzenlärm, als Fetzen.

Solche Klangkombinationen sind jedoch weder systematisch noch fix (Gaudenz, ModA1, Z. 60); auch andere Kombinationen sind protokolliert. Fragmente werden so zu Fetzen heterogener Klänge – nur durch Fragmentierung und Artikulation entsteht die Mixtur, deren Bausteine manchmal rezipierbar, manchmal aber auch nur als Mischklang zu hören sind oder aber durch die Kürze des Fragments ihrer Klangcharakteristik beraubt sind. Hier zeigt sich also ein Überhandnehmen von Strukturierung gegenüber den an sich (zumindest teilweise) alltäglichen Klängen, eine Art Partitur überlagert das eigentliche Klanggeschehen.

Überblendung und Transformation kontinuierlicher Klänge sowie die Überlagerung derselben mit 'Fetzen' werden in vielfältiger Weise lesbar, so beispielweise bereits nach rund sechseinhalb Minuten (Gaudenz, ModA, Z. 70 ff):

> Der Liegeklang verabschiedet sich in einen anderen Raum.
> Wir sind wieder in einer Landschaft. Landwirtschaft. Aber immer noch Fetzen dazwischen. Aber kein Liegeklang. Elektroklangimpulse aber schon. Stottern.

Im Protokoll wird so ein *Improvisational Listening* in Form der *écriture autoethnographique* erkennbar, welches die ausgeprägte Heterogenität der Musik widerspiegelt: Alltägliche wie auch artifizielle Klänge werden mit narrativen Aspekten versehen, gleichzeitig aber auch in abstrakter Struktur untereinander kombiniert. Ähnlich formuliert Henri die von Fragmenten überlagerte Überblendung vereinfachend, auch Gefallen äußernd (ModA, Z. 29):

> l'électronique disparaît, on retrouve des éléments ‚field recording' chers à Ferrari. ah non, on entend toujours de brèves interventions, ah c'est vraiment cool comme effet.

Abrupte Lautstärkeänderungen werden auch unmittelbar auf momentan vorhandene akustische Umgebungen angewandt (unabhängig davon, ob es sich beispielsweise um eine landwirtschaftliche Atmosphäre oder um die Tonaufzeichnung eines Gespräches in einer Bar handelt): ein vorhandener Klang ist plötzlich bedeutend lauter zu hören als zuvor, kurz darauf wieder leise wie zuvor. Dieses Prinzip wird jedoch auch kritisch betrachtet, aus der Perspektive der Praxis, der Realisierung solcher Montagen (Gaudenz, ModA1, Z. 126 f.):

> Markt o.ä. – rumkaufen, Plastiksäcke. Verschnitte. Kurz lauter, dann leiser.
> Eben unelegant ein und ausblenden. Bzw. lautermachen, leisermachen.

In ähnlicher Weise betrachtet Nicolas das Verfahren etwas kritisch (ModA, Z. 50):

> Trigger, sons déclenchés au même endroit, même offset. On sent le médium.

Nicolas rezipiert hier also betont aus Perspektive der Werkrealisierung und mit detailliert geschärftem Ohr; ‚même offset' bedeutet in diesem Fall, dass beim Wiederholen eines Fragmentes derselbe Ausschnitt einer Tonaufnahme verwendet wurde wie zuvor.

In Modell A assoziiere ich nach rund zehn Minuten Musik das Prinzip der ‚Verfetzung' mit Störungen (Gaudenz, ModA, Z. 96 ff):

> Verschiebung. Anderer Raum, Liegeklang, der etwas Traumartiges hat. Breites Spektrum.
> Sphärenklang. Dazwischen immer wieder die Störungen. Lautstärke, aber auch Fetzen von
> Kirchenglocken, Knatter. Spatzen.

Das Gestaltungsmittel des Fragmentierens wird so den abrupten Lautstärkeänderungen wie auch den hart geschnittenen ‚Fetzen' zugeordnet. Heterogenität wird hier auch als Konflikt erlebt: Vergleichbar damit wäre ein Hörerlebnis anlässlich eines Hör-Spazierganges in einer Soundscape, welche allerdings von Irritationen und Wahrnehmungsstörungen (siehe auch Gaudenz, ModA1, Z. 158) durchbrochen wäre – ein *Improvisational Listening* in einer Soundscape, welches aber von fremder Struktur gestört wird.

Der weitere Verlauf dieses radikalen Fragmentierens von Klang ist in den Protokollen gut erkennbar, so beispielweise im folgenden Auszug, in einer Verschachtelung assoziativer, struktureller und referenzieller Aspekte (Gaudenz, ModA, Z. 117 ff):

> Alles zerfällt im Hintergrund.
> Noch kürzere Fetzen.
> Bruchstücke.
> Neue Bruchstücke, perkussiv.
> Gesprächsfetzen, unverständlich, da sehr kurz.
>
> Barmusik, alles v.a. bruchstückhaft.
> Lautstärkebruchstücke.
> Wieder zurück zum Liegeklang vom Anfang, mit anderen Fetzen.
> Man bewegt sich durch Traumbruchstücke.

Auch Überforderung wird thematisiert (Gaudenz, ModA, Z. 132 ff), einzig zwischen artifiziellen Liegeklängen und Fragmenten wird strukturell differenziert (Gaudenz, ModA, Z. 150 ff):

> Neuer, orchestraler Klang, liegend, im Hintergrund.
> Neue Schichtung.
> Alles andere bleibt in Fetzen übrig.

Auch wenn in vielen Notaten das zunehmende Überhandnehmen von Fragmentierung sichtbar wird, verweisen mehrere Notate zugleich auch auf die Struktur und extrinsische Klangeigenschaft, so beispielsweise (Gaudenz, ModA, Z. 185 f.):

> Ein Auto hupt in Fetzen. Autotür in Fetzen.
> Plötzlich ein Fetzen Musik

Mit solchen Notaten wird der Konflikt zwar ausformuliert, aber auch die Verbindung von Struktur und Klängen der realen Welt gesucht.

Zeit oder Motivation scheinen häufig nicht vorhanden zu sein, um sich auf eine neue akustische Situation einzustellen, weil sie – kaum als Klangmaterial eingeführt – bereits fragmentiert wird. Ähnlich wird mit Sprache verfahren, welche dadurch schwierig bis unmöglich zu identifizieren oder zu verstehen ist (z. B. Gaudenz, ModA1, Z. 257–259):

> Verschiedene Gespräche übereinander. Man versteht gar nichts. Nur Struktur. Alles ist zu kurz.
> Ausser Fetzen nichts verständlich. […].

Damit bleibt jedoch offen, was als unverständlich eingeschätzt wird – ob dies den semantischen Inhalt oder die musikalische Sprache betrifft, kann nicht eruiert werden. Henri sieht sich diesbezüglich als Hörer sogar manipuliert, was ebenso als Wahrnehmungsstörung interpretiert werden kann (Henri, ModA, Z. 69):

> Y a pas un moment de répit là-dedans. Je n'arrive pas à suivre ce qui se dit, tout est brouillé, caché,
> on joue avec mon attention [,]

was sich anschließend auch in mehreren Notaten zu Störung und Überforderung bestätigt (Henri, ModA, Z. 87 bzw. Z. 106):

> Je suis un peu perdu, je ne sais pas sur quoi me focaliser

beziehungsweise

> Difficile d'écrire. Ma tête est saturée de sons.

Doch bereits in früheren Phasen des Protokollierens äußert Henri den Verdacht des Manipuliertseins (Henri, ModA, Z. 50):

> J'ai l'impression que ces constants accents m'empêchent d'écouter de la même manière cette nouvelle situation sonore [eine neue akustische Umgebung]?

Hier manifestiert sich in deutlicher Weise der Konflikt, in welchem sich der Hörer befindet: Einerseits wünscht er sich ein konzentriertes Hören einer akustischen Umgebung, andererseits fühlt er sich durch die Struktur dabei gestört. Später im Protokoll konzentriert sich Henri aber phasenweise auf das Prinzip der Akkumulation von Fragmenten. Im Folgenden seien seine diesbezüglichen Notate sequenziell dargestellt, um die Akkumulation aus Hörerperspektive transparent aufzuzeigen (Henri, ModA, Z. 52, 55, 76):

> […] A-t-il [Ferrari] repiqué un (ou plusieurs) micro-éléments de la situation sonore précédente pour les transformer en accents?
> […]
> Je suis sûr qu'il va faire pareil ici. Prendre un bout de sample et le rajouter à la longue liste de brefs éléments apparus avant. Il aime bien le systématisme, je me rappelle de ça dans les anecdotiques [[150]].
> […]
> Et les éléments électroniques juxtaposés d'accents bien reconnus (avec des bribes de samples américains/italiens) [.]

Henri sucht – trotz erstmaligem Hörerlebnis – bereits nach Intentionen des Komponisten Ferrari und erkennt sogar eine Art von System, welches er kurz später allerdings wieder in Frage stellt (Henri, ModA, Z. 95):

> Les brefs accents constants sont-ils toujours les mêmes? Les cloches en tout cas, le synthé lead chromatique, la voix américaine, la voix d'enfant, etc etc.

Auffallend im Vergleich zu meinen eigenen Protokollen ist die unterschiedlich präzise Beschreibung der Artikulation von Fragmenten: Während bei mir von ‚On – Off' die Rede ist (was im Endeffekt auch dem Hörerlebnis entspricht), erklärt der Begriff Akzent üblicherweise einen Einschwingvorgang, nicht aber den weiteren dynamischen Verlauf eines Fragmentes respektive ‚Fetzens'. Hier ist der von Henri zuvor verwendete Begriff der ‚brève intervention' näherliegend, weil damit nicht auf eine bestimmte musiktheoretische Begrifflichkeit zurückgegriffen wird, sondern die Aktion Intervention im Vordergrund steht.

[150] Gemeint ist: Les Anecdotiques, Exploitation des concepts Nº 6.

Les Arythmiques ist also stark von Montage und Fragmentierung als dominierendem Verfahren geprägt. Der Konflikt zwischen extrinsischer Signifikation von Klang und radikaler, den Klängen auferlegter Fragmentierung ist der relevanteste Aspekt von *LesA* und somit das dominierende Gestaltungsmittel. Die Heterogenität, wie sie in Ferraris künstlerischem Schaffen häufig auffällt, manifestiert sich hier in spezifischer und seltener Form: Nicht nur werden alltägliche und abstrakte Klänge miteinander verwoben – auch wird das Hören der alltäglichen Klänge durch betont abstrakte Struktur gestört. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb spektromorphologische Aspekte in *LesA* nur sehr selten thematisiert werden: spektromorphologische Erwartungen sind nicht mehr einlösbar, eher sind paraspektrale Facetten zu beobachten, die allerdings nur schwierig greifbar sind, mit der hier vorgenommenen Auswertung aber angeschnitten werden können. In 7.5 und in der Konklusion (Kapitel 9) wird genauer auf die Thematik des Para- und Supraspektralen von Klängen eingegangen. Zunächst müssen aber zur Vervollständigung und Übersicht zwei weitere Auffälligkeiten dargestellt werden: eine Melodielinie und ein Samba.

7.4 Eine Melodielinie und ein Samba

Bereits im Kontext der artifiziellen Liegeklänge wie auch der elektrischen Impulse (7.2) wurde die Umschreibung von Klangcharakteristiken mittels eines Vokabulars aus der Welt der Instrumentalmusik festgestellt – auch wenn mit diesen Mitteln vielleicht nur ermöglicht wird, etwas überhaupt beschreiben zu können. In *Les Arythmiques* ergeben sind jedoch zwei weitere Bezüge zur Instrumentalmusik: Einerseits ein prägnant melodisches, synthetisches Klangmaterial, welches den elektrischen Impuls umspielt (was aber in keinem Protokoll erwähnt wird), andererseits Instrumentenimitationen, welche meist auch als solche rezipiert werden. Diese zwei Klangmaterialien sind denn auch die einzigen, direkten Referenzen an Instrumentalmusik, was in den Protokollen auch deutlich sichtbar ist.

Zu Beginn von Abschnitt 3 (zum Zeitpunkt 13'40") wird ein ornamental-melodisches, als „klagend“ charakterisiertes Klangmaterial eingeführt (Gaudenz, ModA1, Z. 109; ModA, Z. 129). Der Klang erinnere an eine synthetische Orgel (Nicolas, ModA, Z. 67), an einen „billigen“ Synthesizer (Marc, ModA, Z. 69) oder er wird als „lead synth chromatique“ (Henri, ModA, Z. 44) bezeichnet. Die sich stetig verändernde, aufsteigende und absteigende Melodielinie

etabliert sich zu einer Struktur. Es handle sich um das einzige nicht sehr ausgeprägt rhythmische Klangmaterial (Gaudenz, ModB, Z. 129) – dieser Hinweis erstaunt zwar, gibt es doch akustische Umgebungen und artifizielle Liegeklänge, welche überhaupt keine rhythmische Prägung in sich tragen. Denkbar ist aber, dass die fortgeschrittene Fragmentierung in einem Masse an Gewicht gewinnt, dass sie als rhythmische Struktur das Klanggeschehen dominiert, und nicht rhythmisch Geprägtes dadurch an Wichtigkeit verliert. Möglicherweise ist im obenstehenden Notat jedoch eine andere Botschaft verpackt, auch wenn sie nicht explizit formuliert wird – dass es sich um ein kontextfremdes Klangmaterial handelt, welches durch seine Andersartigkeit und durch seine stark auf Tonhöhen basierenden Struktur heraussticht.

In Modell C interpretiere ich die Auf- und Abstiege – in Kenntnis des Begleittextes – mit einer Herzrhythmuskurve (Gaudenz, ModC, Z. 85), gemeint ist wohl eine EKG-Kurve. Eine damit verwandte Interpretation unternimmt Henri; er beschreibt es allerdings weitaus persönlicher, als *écriture autoethnographique*, weshalb hier das ganze dazugehörende Notat zitiert sei (Henri, ModB, Z. 41–46):

> Cette twin peaksienne mélodie chromatique montante et descendante m'a pas mal intriguée la première fois.
> Cette fois-ci elle m'obsède.
> Qu'est-ce que c'est? Est-ce une mélodie intuitive? Est-ce un accident? Est-ce joué sur une sorte de Ribbon? Est-ce composé? Cette mélodie représenterait-elle une forme d'essoufflement? Le chromatisme montant lent et sa chute, l'échec… Elle me rappellerait presque mes crises d'asthme (l'inspiration difficile et l'expiration trop courte et rapide).
> Je divague [phantasiere] sûrement.
> J'en ai oublié le reste.

Aufschlussreich sind die Überlegungen von Henri deshalb, weil sie weit ausschweifend sind und multiperspektivische Zugänge ermöglichen: Assoziativ, strukturell, aus der Sicht der Werkrealisierung, interpretativ und autoethnographisch. Hier wird nicht unterschieden zwischen Werk und Rezipient, beide haben ihre Wichtigkeit. Die Fokussierung auf die chromatische Melodie – welche an David Lynchs TV-Serie *Twin Peaks* erinnere – deutet auf ihre Relevanz hin; sie erhält dadurch schon beinahe eine leitmotivische Funktion (was aber nie protokolliert ist). Im Verlaufe von *LesA* ist diese melodische Linie häufig zu hören, analog zu anderen Klängen in verschiedenen Varianten kontinuierlich, manchmal mit brüsken Lautstärkeänderungen, die allerdings später als Fetzen eine führende Rolle einnehmen (Nicolas, ModB, Z. 68). Nach dem dritten Hördurchgang protokolliert Nicolas assoziativ; er betrachtet dabei die chromatische Melodielinie als ein durch Struktur sich konstituierendes Bindeglied

zwischen akustischer und artifizieller Klangwelt, was deren Wichtigkeit aus anderer Perspektive erneut betont (Nicolas, ModC, Z. 42–44):

> Les chromatismes de 'l'orgue synthétique' m'entraînent dans un tourbillon lors de l'écoute.
> Plus tard, vers la fin de la pièce (vers 35 minutes), je suis pris dans un autre tourbillon et d'autres formes de 'chromatismes': les ‚chromatismes' qui se créent lors de la juxtaposition de sons comme certaines voix, le son de 'flipper', le son du klaxon.
> Cela crée de nouvelles gammes.

In Nicolas Eintrag schält sich eine Analogie zu meinem Notat heraus (Gaudenz, ModC, Z. 38): es seien „schon fast Klangfarbenmelodien, allerdings hochkomplexe, und sehr dichte, übereinander gelagerte". Melodisches wird in *LesA* somit auf zwei unterschiedlichen Ebenen rezipiert: einerseits in der chromatischen Melodielinie, andererseits auf globaler Ebene, bezüglich den Sequenzen von unterschiedlichen und betont heterogenen Fragmenten akustischer wie auch artifizieller Klänge, aus welchen sich neuartige Klangfarbenmelodien jenseits von Tonalität und Instrumental-Klangfarben konfigurieren. Wird dem zuvor zitierten Protokolleintrag von Nicolas Glauben geschenkt, verstärkt sich die Wichtigkeit der chromatischen Melodielinie; und sie dürfte sich eher als Leitmotiv eignen als der *choc électrique*.

Instrumentenimitationen sind ein weiteres Bindeglied zwischen artifizieller Klangwelt und akustischen Umgebungen, aber auch sie lösen Irritationen aus. Teilweise wird wiederum – wie bei der melodischen Linie – eine „billige" Klangqualität empfunden. So protokolliere ich eine „künstliche Trompete" (Gaudenz, ModA, Z. 226), später präzisiere ich (ebd., Z. 242):

> Diese Trompetenimitation klingt fürchterlich, ist aber egal, ist so kurz.

Henri (ModA, Z. 86, 94) notiert ebenfalls

> une trompette MIDI [also eine Trompetenimitation, gespielt mit Klaviatur oder programmierten Notensequenzen] en plus d'une batterie au son aussi bien artificiel

und kurz drauf

> un piano MIDI? Je sais pas si c'est vraiment ce que j'ai entendu.

Während meines ersten Hördurchgangs notiere ich (noch ohne den Verdacht der Imitation) von einem Jazztrio gespielte Musikfetzen (Gaudenz, ModA, Z. 221–223).

Es handelt sich bereits beim allerersten Erklingen um Fragmente; diesmal aber um solche von Musik mit üblichen harmonischen und rhythmischen Parametern, allenfalls zu vergleichen mit Zitaten – dafür sind die Fragmente jedoch zu kurz.[151] Stilistisch wird aber dennoch eine Einordnung versucht, wie auch die Instrumentierung häufig thematisiert wird. So vermutet Henri zunächst einen Mambo (ModA, Z. 97), im zweiten Hördurchgang einen Samba, und weist auf die kontrastierende Wirkung hin (ModB, Z. 73):

> Les éléments de sambas se manifestent petit à petit, mais toujours brusquement et en total contraste (si on peut parler de contraste dans une pièce qui joue déjà avec des éléments antinomiques) avec le reste.

Damit wird auf den entscheidenden Punkt hingewiesen: Durch die Verwendung von Imitationen von Instrumenten entsteht ein erneuter, extremer Kontrast zum übrigen Klangmaterial. Während das bisher gehörte Klangmaterial an sich bereits äußerst heterogen kombiniert ist, erlaubt es diese zusätzliche Kontrastierung, bisher gehörtes Material paradoxerweise als zunehmend homogenen Klangkörper zu rezipieren: Homogenisierung durch zusätzlich kontrastierendes Klangmaterial, welches im zuvor herrschenden Klangbild undenkbar gewesen wäre, quasi als ‚ein Ding der Unmöglichkeit'. Auch in meinen Protokollen sind Hinweise dazu vorhanden, so erwähne ich „[…] die billigen Schlagzeugklänge und Plastik-Trompeten" (Gaudenz, ModB, Z. 253) und stelle dazu folgende Überlegungen an (ebd., Z. 254):

> Lustig, wie Ferrari diese eigentlich unbrauchbaren Klänge einsetzt.
> […]
> Hier, in Track 6 [Abschnitt 6], wird es [dieses Klangmaterial] zu einem Hauptbestandteil, strukturiert, ist rhythmisiert, ähnlich wie vorher die fragmentierten Fetzen.

Ich versuche hier also nicht, stilistisch einzuordnen (das wurde mit dem „Jazztrio" bereits gemacht), sondern Klangcharakteristik und Struktur in Kürze zu benennen – insbesondere der Hinweis, dass die Klänge ‚unbrauchbar' seien, ist aufschlussreich und ebenfalls als ‚Ding der Unmöglichkeit' einzustufen: Musik, welche ausgeprägt heterogenes Klangmaterial vereint, wobei sogar ‚unbrauchbare' Klänge zu finden sind. Laut diesem Notat dominieren die artifiziellen Instrumentalmusik-Fetzen das klangliche Geschehen, und sie stehen dynamisch über den anderen Fragmenten. Hier kann erahnt werden, was Ferrari mit „amusique", „anamusique" oder „paramusique" zu umschreiben versuchte (2017 [1969]: 63, siehe auch 4.7),

[151] Der Begriff ‚Zitat' ist denn auch etwas problematisch; er wird hier deshalb verwendet, weil in diesem Kontext von *sound-based*-orientierter Musik eigentlich *tone-based*-orientierte Musik ‚zitiert' wird (zu den Begriffen ‚note-based' und ‚sound-based' vgl. Landy 2007: 6 ff).

anlässlich von *Music Promenade* (1964–1969). In *Les Arythmiques* mit der hier diskutierten radikalen Kontrastierung und Fragmentierung wird das Paramusikalische allerdings auf die Spitze getrieben.

Aus den bis jetzt diskutierten Elementen – seien dies nun Klangmaterialien oder Verfahren des Fragmentierens und Kontrastierens – resultiert das Klanggebilde *Les Arythmiques*. Wie in 7.2.2 angesprochen, formieren sich darin mehrere Klangbilder, teilweise als Ruhepunkte, teilweise aber auch verstörend labyrinthartig. Im nächsten Kapitel wird die Abfolge von Klangbildern in *LesA* aufgefächert, um dieser Auswertung ein klärendes und zusammenfassendes Moment zu verleihen.

7.5 Klangbilder

Während in 7.2.2 exemplarisch auf eine erste akustische Umgebung eingegangen wurde, sollen nun die zu hörenden Klangbilder in einer vollständigen Übersicht dargestellt werden. Dabei werden auch Unklarheiten, Unschärfen und Widersprüche diskutiert; dass sich solche Phänomene in *Les Arythmiques* deutlich manifestieren, ist nach den bisherigen Erläuterungen offensichtlich.

Folgende Aspekte sind dabei grundsätzlich relevant: Bei Übergängen zwischen artifiziellen Liegeklängen und akustischen Umgebungen entstehen Unschärfen. Dieses Phänomen wird im Verlaufe von *LesA* zunehmend akuter. Hauptgrund dafür ist die Akkumulation von Fragmenten bereits gehörter Klänge, denn die Fragmente überlagern oder durchkreuzen auf irritierende und verschleiernde Weise die akustischen, realitätsnahen Umgebungen. Genauso entscheidend ist jedoch, dass sich Liegeklänge und akustische Umgebungen zunehmend asynchroner überblenden und dadurch die Unschärfe ebenso zunimmt. Es gibt also nicht nur Unschärfen von Überblendungsprozessen und damit Unklarheiten allfälliger formaler Abgrenzungen; solche Phänomene können auch dann auftreten, wenn ein Klangbild einerseits mit weiteren artifiziellen Klängen wie beispielsweise der chromatischen Melodielinie oder Musikfetzen kombiniert ist, und andererseits mit Fragmenten zuvor gehörter natürlicher wie auch artifizieller Klänge verwoben wird.

Es gibt zwar Momente eindeutiger akustischer Umgebungen, häufig wird eine solche aber nach kurzer Zeit vom erneuten Einblenden artifizieller Liegeklänge durchkreuzt, ohne dass die

akustische Umgebung zeitgleich ausgeblendet würde. Manchmal erstreckt sich ein solches Überblenden über eine längere Zeitdauer und wird deshalb gar nicht mehr als Wechsel rezipiert. Mit dem Begriff Klangbilder sind also nicht eindeutig zeitlich abzugrenzende akustische Umgebungen zu verstehen, sondern zeitlich fluid auftauchende und verschwindende *lieux* oder *situations sonores*.

Betreffend die Überblendungen zwischen artifiziellem Liegeklang und akustischen Umgebungen vermutet Henri eine dahinter verborgene Systematik – welche aber dennoch schwierig zu erkennen sei (Henri, ModC, Z. 21 f.):

> Comme cette musique est transparente, on comprend vite quand Ferrari emploie une forme de systématisme (ce qui ne me dérange pas le moins du monde). En réécoutant Les Arythmiques pour la 3e fois, je pensais détecter très clairement ce systématisme, mais ce n'est finalement pas si simple que ça. Il y a parfois des parties très claires:
> par exemple une situation sonore en premier plan (toujours parsemée de samples [von Fragmenten übersäät]) puis suivi d'un crossfade entre cette situation et un tapis sonore électronique, les samples [die Fragmente] se faisant plus présents et plus fréquents. Puis le tapis électronique devient premier plan et mène à une nouvelle situation. Cette séquence électronique créé chez moi une impression de vortex, de limbes: je pourrais presque m'imaginer l'oeil d'un ouragan ultra puissant, extrêmement apaisant à l'intérieur, alors que le chaos règne tout autour. Une sorte de passage intemporel, avant de retomber sur une autre situation sonore.

In dieser Erörterung betrachtet Henri die artifiziellen Klangflächen an sich als Übergänge, als Bindeglieder zwischen verschiedenen akustischen Umgebungen. Assoziativ unternimmt er den Vergleich zum Wirbelsturm, welcher Geschwindigkeit (im äußeren Bereich) und Zeitlosigkeit (im Zentrum) kombiniert (siehe dazu auch Nicolas, ModC, Z. 43). Es wird also nicht ein einziger linearer Verlauf von Musik formuliert, sondern ein nichtlinearer Prozess; dadurch, dass eine Anordnung zwischen artifiziellen Klangflächen und *situations sonores* vorgenommen wird, welche einerseits mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten verfährt, andererseits mit einer Anordnung vergleichbar zum Kugelmodell, wie ich es selber im Kontext von *ASdE* in ausführlicher Überlegung beschrieben habe (6.8.2).

Anhand der Hörprotokoll-Kollektion sind acht bis neun solche Klangbilder zu erkennen (das achte Klangbild bleibt häufig unklar). Die Abfolge der Klangbilder kann mit folgenden Schlagworten skizziert werden (ohne Anspruch auf präzise Bezeichnungen):[152]

1. Ländliche Umgebung
2. Dorf, Landwirtschaft
3. Dorfmarkt
4. *Épicerie* [Lebensmittelladen]
5. Nach Italien
6. In Amerika – Halle, Spital
7. Besichtigung für Tonaufnahmen in Frankreich
8. Trip
9. Japanisches Restaurant

Das erste Klangbild (*Ländliche Umgebung*, ungefähr zwischen 2'20" und 3'40"[153]) wurde bereits in 7.2.2 näher betrachtet: eine ländliche Umgebung mit einzelnen Klangidentifikationen wie Traktor, Hühner, Hunde, Maschine, Kuhglocken. Die Unschärfe des Übergangs hat zur Folge, dass das Klangbild auch die Kombination mit dem artifiziellen Liegeklang beinhalten kann (Gaudenz, ModA1, Z. 36 ff). Nicolas versucht, dieses erste Klangbild auf den Begleittext von Ferrari rekurrierend zu interpretieren (Nicolas, ModB, Z. 30 f.):

> Alors que les éléments plus naturels ou réalistes (oiseaux, tracteur) seraient les souvenirs que Luc Ferrari se remémore lors de son attente à l'hôpital.

Auf das Sich-verkehrt-herum-Erinnern bezogen (*se souvenir à l'envers*, siehe 8.2.1) ist ein solcher Interpretationsversuch einzig mit Kenntnis der Hintergründe möglich. Hier wird also auch Nichtlineares gedacht, was sich allerdings erst im Verlaufe des Hörprozesses und dessen Wiederholung tatsächlich etablieren kann.

Ein zweites Klangbild (*Dorf, Landwirtschaft*) formiert sich ab 6'30" (also kurz nach Beginn von Abschnitt 2) bis ungefähr 9'50", es präsentiert sich weniger eindeutig als landwirtschaftliche Umgebung (oder auch als Park), ist von Fetzen durchsetzt (Gaudenz, ModA, Z. 73–75) und

[152] Diese werden im Folgenden als Betitelungen der Klangbilder verwendet.
[153] Im Folgenden angegebene Zeiten sind wiederum Annäherungen, denn Musik und Protokolleinträge sind nicht zwangsläufig synchron, auch können Einträge in verkehrter Reihenfolge notiert sein (vor allem in den Modellen B und C). Mit einer Zeitangabe wird also häufig ein Zeitraum während eines Klangbildes angegeben, die Unschärfe von Beginn und Ende wiederspiegelt sich darin ebenso.

erweist sich am ehesten als Fortsetzung des ersten Klangbildes. Dafür spricht auch das Notat von Nicolas: er erkennt zunächst eine Art Reprise des Anfangs – allerdings eine gänzlich asynchrone: Einerseits den *choc électrique* (erneut um 5'46" zu hören), andererseits die ländliche Umgebung, wie sie sich nach gut zwei Minuten bereits etablierte (Nicolas, ModA, Z. 39):

> Rappelle l'attaque du début, puis retour des oiseaux, moteurs.

Später ergänzt er, auch mit meinen eigenen Einträgen übereinstimmend (Nicolas, ModA, Z. 43 ff):

> Insecte qui passe proche du micro. Mouche.
>
> Cloches du village
> Chien qui aboie

Beim zweiten Hördurchgang protokolliert Nicolas aus gänzlich anderer Hörperspektive und seziert die Elemente (Nicolas, ModB, Z. 37 ff):

> Mélange entre éléments avec une périodicité: machine, sons des cloches.
> Et éléments ‚non contrôlables': aboiement du chien, mouche qui passe proche du micro.
> Le chien et la mouche sont en ‚arythmie' avec les élément périodiques (ceux-ci sont d'ailleurs parfois aussi irréguliers.)
> Il y a d'une part l'arythmie des sons enregistrés et d'autre part l'arythmie du montage.
> Ainsi, le fond sonore des oiseaux, d'abord naturel, continu, sans surprise, devient fragment arythmique irrégulier plus tard au montage, lorsque des petits fragments de cris d'oiseaux sont insérés aléatoirement.

Die Analyse der Protokolle von Nicolas zeigt, dass er zunächst nicht von akustischen Umgebungen ausgeht, sondern von Montagen unterschiedlicher Klänge – welche er beim zweiten Hördurchgang sehr genau zu untersuchen weiß:[154]

Die im Protokoll verwendeten Terminologien sind produktive Hilfskonstruktionen. Nicolas unterscheidet rhythmische und arrhythmische Klangelemente: zu den auf Periodizität beruhenden Klänge zählt er die Kirchenglocken und den knatternden Motor; beide haben – wie protokolliert – jedoch ihre eigenen Unregelmäßigkeiten. Als unkontrollierbare Klänge nennt er

[154] Damit manifestiert sich, dass die Aufgabenstellung des ROCRT kritische Momente aufweist: So besteht mit dem Bereitstellen des Begleittextes vor dem zweiten Hördurchgang die Gefahr, dass nunmehr analytisch und auf den Begleittext rekurrierend gehört und protokolliert wird, auch wenn die Aufgabe lautet, dass weiterhin mit dem Anspruch einer unzensierten *écriture automatique* verfahren werden soll (wobei dieser Anspruch *outside time* und im Kontext einer Aufgabenstellung möglicherweise zu utopisch ist).

das Hundegebell und die summende Fliege. Unkontrollierbar wird hier quasi als Gegenstück zu Periodizität verwendet, in ihrem arrhythmischen Verhalten.

Die ländliche Umgebung wird von Nicolas auf einen klanglichen Hintergrund von Vogelgezwitscher reduziert. Arrhythmien seien doppelt vorhanden: einerseits diejenigen, welche die aufgenommenen Klänge in sich selbst tragen, andererseits jene, welche durch die Montage entstehen. Damit verweist er auf eine schlüssige Materialwahl, fern von Beliebigkeit.

Ich selbst rezipiere ebenfalls Kombinationen, allerdings formuliere ich diese unpräziser, so beispielsweise (Gaudenz, ModA1, Z. 84, 88 f.):

> Ein Puls: die Kirchenglocke.
>
> […]
>
> Der Pressluftknatter [gemeint ist der knatternde Motor] bleibt, ändert vielleicht regelmässig die Lautstärke: kurz laut, dann lange leise.
>
> Kirchenglocken spielen mit.

Daraus lässt sich schließen, dass Kirchenglocken und knatternder Motor koordiniert sind, jedoch wird deren Bezug nicht weiter präzisiert. Hier wird also eine Verknüpfung diskutiert, welche zwar das zweite Klangbild präzisiert, andererseits aber auch das Verfahren der Fragmentierung und der Arrhythmie vertieft. Je nach Fokus wird also die auferlegte Struktur mehr oder weniger berücksichtigt, auch die klanginterne Struktur findet Erwähnung – und so wird das Klangbild an sich nicht unbedingt deutlich erkennbar formiert. Was hier als Klangbild oder *situation sonore* bezeichnet wird, muss also nicht zwangsläufig auch als solches rezipiert werden. So beschreiben Henri und Nicolas erst nach zwölf respektive sechszehn Minuten Musik einen ersten „lieu publique“ (Nicolas, ModA, Z. 71; Henri, ModA, Z. 27–29). Zuvor wird, wie oben erläutert, viel eher auf einzelne Klänge und die Montage eingegangen.

Hörer Marc (Marc, ModB, Z. 33–37) betont die dynamische Staffelung des zweiten Klangbildes: knatternde Motorengeräusche (bei Nicolas als ‚machine‘ bezeichnet) und Kirchenglocken dominierten eine akustische Umgebung, teilweise geschehen abrupte Lautstärkeänderungen, wie sie in 7.3 erläutert wurden. Es handelt sich für Marc beim zweiten Klangbild somit um eine Montage dreier Klangelemente: eine akustische ländliche Umgebung, Kirchenglocken und knatternder Motor. Das ganz nahe vorbeifliegende Insekt (Gaudenz, ModA1, Z. 66; Nicolas, ModA, Z. 43) wirkt dabei nicht als Störelement; vielmehr kann es als zur Landschaft gehörig rezipiert werden. Ob das Insekt nahe am Mikrophon oder nur nahe vorbeifliegt, muss als durchaus relevant betrachtet werden: Im ersten Fall steht die Tonaufnahme, genauer gesagt die Praxis des Komponierens im Fokus, im anderen Fall fungiert

der Hörer als ‚Betrachter'. So wird eine Variante der in Kapitel 5 diskutierten Porosität zwischen Poiesis respektive Praxis und Aisthesis sichtbar: hier befinden sich Komponist und Rezipient an ähnlicher Position – dass das Insekt nahe am Mikrophon vorbeifliegt, wird von beiden Seiten in ähnlicher Weise begriffen wie auch allenfalls musikalisiert (oder aber als Störelement akzeptiert). Es wird also ein gemeinsames Hören, Musik als gemeinsame Tätigkeit evoziert.

Als vergleichbar eindeutiges Klangbild folgt am Ende von Abschnitt 2 (11'45" bis 13'00") ein drittes Klangbild (*Dorfmarkt*; in: Gaudenz, ModA, Z. 116), welches sich denn auch als erste narrativ geprägte Passage von *LesA* erweist. Der entsprechende Übergang von artifizieller Klangqualität zu akustischer Umgebung wurde bereits in 7.2.2 exemplarisch analysiert. Wenn auch zunächst lediglich als unbestimmter Ort eingeordnet (Henri, ModA, Z. 41), benennt Henri beim zweiten Hördurchgang dieses dritte Klangbild nicht nur als ersten *lieu sonore,* sondern differenziert zwischen *lieu sonore*, Fetzen (*bribes*) und artifiziellen Liegeklängen (Henri, ModB, Z. 30 f.):

> En découvrant ce premier lieu sonore […], je remarque que chaque bribe [Bruchstück] surgissant provienne du sample, rien n'a été collé.
> Puis la partie synthétique réapparaît […]

Hier wird allerdings nicht nur die Differenzierung verschiedener Ebenen vorgenommen, es sind auch Aspekte der Werkrealisierung miteinbezogen. Im Notat fallen folgende Elemente auf: Der *lieu sonore* – als die akustische Umgebung zu verstehen – wird vom Hörer aktiv entdeckt. Es ist also nicht ein Abbild, sondern eine Umgebung, welche vom Rezipienten hörend zu erkunden ist – wiederum als eine Variante des *Improvisational Listenings*. Henri vermutet, dass die zu hörenden Fragmente nur von abrupten Lautstärkeveränderungen herrühren. Erstaunlicherweise ignoriert er dabei die zusätzlichen Fragmente von Kirchenglocken, Spatzenlärm und knatterndem Motor, welche sich mit den abrupten Lautstärkeänderungen der akustischen Umgebung vermischen. Möglicherweise sind diese Klänge bereits zu Grundlauten mutiert, oder aber Henri abstrahiert. Für beide Fälle würde sprechen, dass Henri andere Aspekte nahe an der Hörschwelle erwähnt, die zusätzlichen, dynamisch bedeutend markanteren Fetzen hingegen nicht protokolliert: Auffallend ist nämlich die Anmerkungen „de la musique de fond" (Henri, ModA, Z. 41; analog dazu auch „Barmusik", z. B. Gaudenz, ModA, Z. 124). Gemeint ist Instrumentalmusik, welche nur schwierig und nur für etwa fünf Sekunden als solche zu erkennen ist (12'42" bis 12'47"), da nur im Hintergrund, dynamisch an der Hörschwelle und

neben diversen anderen Klängen zu rezipieren. Möglicherweise findet hier also ein *Improvisational Listening*-artiges Entdecken des *lieu sonore* statt, wie es Henri beschreibt. Dass dabei einzelne Details erwähnt werden, auch wenn diese eigentlich an einer Rezeptionsschwelle liegen oder gar nur in der eigenen Fantasie der zuhörenden Person vorhanden sind, scheint aus der Perspektive eines *Improvisational Listenings* respektive des projizierenden Hörens (Die *singende Schnecke*, siehe 6.4) naheliegend zu sein. In dieser Weise manifestiert sich ein zerstreutes Hören nicht als unaufmerksames, sondern als produktives Rezipieren eines Klangbildes: Einer Struktur von Fragmenten wird in diesem Fall weniger Aufmerksamkeit gewidmet als dynamisch im Hintergrund ablaufendem narrativem Geschehen.

Ein viertes Klangbild (*Épicerie*, ca. 15'35" bis ca. 17'45") wird nur durch punktuelle Bemerkungen von Ereignissen erkennbar. Zahlreiche Fragmente sind als Störungen vorhanden; die Akkumulation von Fragmenten bereits erklungener Klangmaterialien ist weit vorgeschritten. Eine Abstrahierung, wie sie zum dritten Klangbild diskutiert wurde, wird deshalb auch erschwert. Eine *situation sonore* kann sich auch nur noch teilweise etablieren, deren Konstitution bleibt flüchtig. Allerdings wird in diesem Klangbild neu verständliche Sprache eingeführt, die weiterführende Informationen generiert, aber auch den Hörfokus sowohl stören als auch führen kann.

Inwieweit semantischer Sprachinhalt als relevant einzustufen ist, wird nun punktuell wie auch vertieft in 9.5 thematisiert. Als Signallaut[155] zur Etablierung einer neuen *situation sonore* wird eine Kinderstimme erwähnt („quarante-huit", z. B. Gaudenz, ModA, Z. 139 f., ab 15'35"). Auch seien viele Leute da, und später wird infolge einer sehr kurzen Begrüßungsszene ein Geschäft vermutet (ebd., Z. 145). Nicolas protokolliert präziser und vermutet einen Gemischtwarenladen (ModA, Z. 69–76):

> Quarante-huit
> (pas numero quatro!) [Der Hörer nimmt Bezug auf *Les Anecdotiques* von Ferrari, dort ist ‚numero quattro' als ähnlicher Signallaut zu hören.][156]
> Un lieu public
> Toujours ces interruptions des éléments précédents.
> Lieu public, discussion 'bonjour madame', peut-être dans une épicerie?

[155] Ein Signallaut ist ein Klang, der durch seine Signalwirkung die Aufmerksamkeit stark auf sich lenkt – „in der Soundscape-Terminologie werden Signallaute den Grundlauten [siehe 6.8.2] in derselben Weise gegenübergestellt wie Figur und Grund in der visuellen Wahrnehmung" (Smalley 2010: 438).
[156] Hörer Nicolas nimmt auch an anderer Stelle Bezug zur selben Komposition (Nicolas, ModC, Z. 32–34). Ein Grund dafür wird sein, dass er einen Tag zuvor den ROCRT ModA mit *Les Anecdotiques* durchführte.

> Vélo? (sorte de bruit de chaîne de vélo)
> Et tape, et tape, et tape la tête […] [Der Hörer zitiert, was in der Musik gesprochen wird – allerdings mitten in einem Stimmengewirr]
> Grandes différences des dynamiques, contraste.

Der Protokollausschnitt zeigt deutliche Spuren der zunehmenden Fragmentierung, und so wird auch sehr heterogen protokolliert. Die Hörperspektive wird ständig geändert; zwischen Identifikation, Assoziation, Struktur und Rückbezügen im Sinne eines produktiven zerstreuten Hörens. Sprachfetzen werden teilweise zitiert, ohne genauer darauf einzugehen, was die Flüchtigkeit der Szene zusätzlich widerspiegelt.

Henri lokalisiert die Situation über Sprachidentifikation und notiert lediglich (Henri, ModA, Z. 46–48):

> un nouveau lieu. du français!

Dem frankophonen Hörer dürfte hier die französische Sprache als Anker in einer sonst die Orientierungslosigkeit fördernden Atmosphäre dienen. Henri schätzt aber die Gewichtung von *lieu sonore* und Fragmentierung anders ein als in bisher erklungenen Klangbildern (Henri, ModB, Z. 53):

> Y avait-il moins d'à-coups [Fetzen] lors de la situation sonore francophone? La fin [das Ende dieser situation sonore] était très bordélique en tout cas.

Im drauffolgenden Notat wird hingegen etwas widersprüchlich dazu darauf hingewiesen, wie die *situation sonore* nur flüchtig rezipierbar und ansonsten von der Fragmentierung dominiert sei (Henri, ModA, Z. 50):

> j'ai l'impression que ces constants accents m'empêchent d'écouter de la même manière cette nouvelle situation sonore? Ils me rappellent constamment que ce que j'entends est manipulé par un dieu tout puissant à sa table de mix. je n'arrive pas à lâcher prise, je suis focalisé sur ces accents.

Interessant ist diese Notat deshalb, weil es erneut die Konfliktsituation zwischen Werkstruktur und Rezipient widerspiegelt – oder ironischerweise gar zwischen dem Komponisten und dem Rezipienten: Während der Hörer das Bedürfnis äußert, akustische Umgebungen als solche zu rezipieren, wird er gestört durch die Eingriffe des Komponisten am Mischpult, den er überdies als *Dieu tout puissant* karikiert. Diese Anmerkung wirft weitere Fragen auf, welche in Kapitel 5 gestellt wurden: Inwieweit ist hier eine Vormachtstellung des Komponisten vorhanden? Oder ist es lediglich eine transformierte Interpretation, welche viel eher die Problematik einer Hospitalisierung aufgrund von Herzarrhythmie einbezieht, weil dort die Mediziner als *des dieux*

tout puissants zu betrachten sind, weil sie über Leben und Tod entscheiden? Manifestiert sich in *LesA* trotz dem Freigeist Ferrari eine Hegemonie der klanglichen Notation als Partitur, die andere Optionen der Rezeption manipuliert? Als provisorische Antwort würde ich hier konstatieren, dass exakt diese Fragen als künstlerischer Diskurs in *LesA* selbst verhandelt werden, ohne an dieser Stelle eine eindeutige Antwort anbieten zu können oder zu wollen.

Im Protokoll zum zweiten Hördurchgang notiert Henri nur noch (ModB, Z. 46 f.):

> J'en ai oublié le reste. [Darüber, dass er ausgiebig Aspekte zur Melodielinie reflektierte (siehe 7.4), habe er alle anderen Aspekte vergessen – dennoch versucht er eine Fortsetzung:]
> Deux situations sonores, une francophone l'autre italienne.

Er unterscheidet also zwei Klangbilder lediglich aufgrund von unterschiedlichen Sprachen. Mit der Identifikation italienischer Sprache wird auf das nächstfolgende fünfte Klangbild Bezug genommen.

Eine Abgrenzung zum fünften Klangbild (*Nach Italien*, ca. 20'00" bis 21'30", bis Ende Abschnitt 3) ist denn auch nicht deutlich zu erkennen, oder sie erübrigt sich möglicherweise sogar. Während Henri die Abgrenzung vom vierten zum fünften Klangbild lediglich mittels der Sprachidentifikation protokolliert, interpretiert Hörer Nicolas das Nacheinander dieser zwei Klangbilder als Reise, auch wenn dazwischen eine Passage ohne akustische Umgebung zu hören ist, bestehend aus Fragmenten und artifiziellen Liegeklängen (Nicolas, ModA, Z. 84):

> On est passé de la france à l'italie, et effectivement le mot viaggio est prononcé. (Voyage de France vers l'Italie?)

Nicolas betont aber auch die fortgeschrittene Fragmentierung, welche das Klangbild prägt wie auch das Hören anstrengend macht (Nicolas, ModA, Z. 86 f.):

> Exploite toutes les combinaisons possibles des sons.
> Cela en devient assourdissant.

Die Gesamtheit der Notate zu diesem fünften Klangbild bestätigen den Eindruck, dass sich die zunehmende Fragmentierung nicht nur in der Montage bereits erklungener Materialien und in abrupten Lautstärkeänderungen der *situation sonore* manifestiert, sondern auch innerhalb derselben stattfindet: in einer akustischen Umgebung, welche bereits als solche deutlich von Heterogenität geprägt wie auch in ihrer Textur stark von Sprunghaftigkeit gezeichnet ist, liegt eine Fragmentierung nahe.

Als sechstes Klangbild (*In Amerika – Halle, Spital*, ab ca. 23'10") – eigentlich eine Abfolge von zwei unterschiedlichen akustischen Umgebungen – wird wiederum nur diffus und ebenfalls nur sehr punktuell ein *lieu sonore* beschrieben. Einerseits kann sich ein Klangbild dadurch manifestieren, dass zunächst eine vergleichsweise spezifische Raumakustik zu rezipieren ist, unter anderem gekennzeichnet durch einen markant langen Nachhall: eine „Halle, mit vielen Leuten" (Gaudenz, ModA, Z. 188, um 23'10"). Zu hören sind nicht Stimmen mit verständlicher Sprache, sondern ein undeutliches Gewirr von Flüstern und Schrittgeräuschen, welche vom Herumlaufen der Leute herrühren. Nicolas protokolliert den offensichtlichen Wechsel, spezifiziert jedoch nichts Weiteres zur akustischen Umgebung (Nicolas, ModA, Z. 93 und Z. 96):

> Puis effectivement on passe à autre chose
> […] celui-ci [le nouveau lieu] n'est pas exploité tout de suite

Andererseits findet wiederum ein Wechsel der Sprache statt, welcher den Eintritt in diese neue akustische Umgebung markiert – in der von mir beschriebenen Halle ist ein sehr kurzer Dialog zu hören, was auch von allen Hörern so rezipiert und protokolliert wird (u.a. Marc, ModA, Z. 79):

> 'Sit down. Here, please.' 'Thank you' […]

Die *situation sonore* wird von Henri denn auch Amerika zugeschrieben (Henri, ModC, Z. 27). Allerdings ist diese akustische Umgebung (Stichwort: ‚Halle') lediglich etwa zwanzig Sekunden lang zu hören. Anschließend dominiert wieder die artifizielle Klangfläche, aber ebenfalls nur für kurze Zeit: 15 Sekunden später sind erneut amerikanisch sprechende Menschen zu hören. Die neue Qualität dieser akustischen Umgebung, die nicht mehr von langem Nachhall geprägt ist, wird aber nicht protokolliert, sondern als Fortsetzung der ‚Halle' begriffen. Dafür können folgende Gründe verantwortlich sein: Es findet kein Wechsel der Sprache statt, die Sprachverständlichkeit auf semantischer Ebene setzt erst später wieder ein, und die neue Umgebung ist im Gegensatz zu allen bisherigen Klangbildern sehr ruhig und wird über eine längere Zeitstrecke von artifiziellen Liegeklängen untermalt. Die Gespräche werden jedoch bald von Fragmentierung und Abstrahierung eingenommen (ab ca. 24'30") – diesmal jedoch nicht nur mittels abrupter Lautstärkeänderungen, sondern zusätzlich durch Repetitionen einzelner kurzer Sprachfetzen beziehungsweise -silben. Es findet eine Durchmischung mit bereits zuvor gehörten Sprachfetzen statt, insbesondere mit denjenigen in italienischer Sprache, so beispielsweise „non c'è", oder „basta" (Marc, ModA, Z. 83). Andere Fragmente wie

diejenigen von Glockengeläut, Traktorlärm oder Spatzengezwischter sind hingegen nur noch ganz selten zu hören (Marc, ModB, Z. 71–75). Henri protokolliert (ModA, Z. 67–69):

> Que Ferrari triture [manipuliert, zerkleinert].
> Y a pas un moment de répit là-dedans. Je n'arrive pas à suivre ce qui se dit, tout est brouillé, caché, on joue avec mon attention.

Atemlosigkeit, Überforderung und Manipulation der zuhörenden Person werden somit weitaus relevanter als die eigentliche Rezeption eines Klangbildes; wie auch die Fragmentierung an Relevanz gewinnt, der Inhalt derselben jedoch marginalisiert wird. Ich selbst versuche zwar, Elemente zu identifizieren oder zu interpretieren, was allerdings nur beschränkt gelingt; „[…] es geht alles so schnell, Fetzen, immer mehr verfetzt" (Gaudenz, ModA, Z. 207). Es werde „gearbeitet, in Dingen gewühlt", Schnipselgeräusche seien zu hören (ebd., Z. 202 bzw. Z. 213) und die Stimme Ferraris ebenfalls (ebd., Z. 204):

> Ich höre Ferrari, ist er hier evtl. tatsächlich mit Herzrhythmusstörungen am Aufnehmen, bei Ärzten? Non c'e, basta. Vergangenheit und Zukunft verschränkt.

Das nachträgliche Kontrollhören lässt die Vermutung zu, dass es sich um eine Tonaufnahme einer Operationsvorbereitung handelt, allerdings ist der Patient ein angefahrener verletzter Hund (dieser ist zuvor Thema im Gespräch in amerikanischer Sprache; siehe z. B. Nicolas, ModB, Z. 97). Dennoch bleibt die Situation unklar und teilweise unverständlich.

Ein erneuter *choc électrique* durchbricht dieses Klangkonstellation: Der Liegeklang verschwindet, es sind nur noch Fragmente bereits gehörter Aufnahmen vorhanden, was Nicolas als Störungen interpretiert (ModB, Z. 102):

> A partir de ce moment les voix vont commencer à 'bugger' de plus en plus, répétant mécaniquement des passages, sautant en arrière…

In derjenigen Passage, in welcher also semantischer Inhalt von Sprache sich im Hörfokus fester etablieren könnte, wird derselbe der Fragmentierung unterzogen. Weder ein narratives noch ein *Improvisational Listening* scheinen möglich zu sein, Struktur und Werk beginnen hier zu dominieren.

Innerhalb dieses sechsten Klangbildes ist ein weiterer Aspekt auffallend: Ein erstes und auch einziges Mal sind kurze Momente der Stille zu rezipieren. Darunter ist in diesem Fall absolute Stille zu verstehen: Ab Tonträger ist in diesem Moment nichts zu hören – auch nicht

die Stille einer abgebildeten Umgebung.[157] Diese Momente von Stille – auch als imaginierte Totenstille wäre sie zu interpretieren – werden von Henri und mir kommentiert. In Henris Notat kann ein Bedürfnis für mehr Momente der Stille erkannt werden (Henri, ModA, Z. 71–74):

> Bruit d'intro.
> Voix seuls.
> il y a eu un silence intéressant là non?

In meinen eigenen Protokollen zu den Modellen B und C wird dieser Aspekt mit denselben Überlegungen diskutiert. *LesA* wirkt demnach rast-, atem- und pausenlos, wodurch die Unmenge an Höreindrücken, die Überforderung begründbar wie auch eine Faszination für dieses Klangkonstrukt verstehbar wird. In meinem Protokoll (ModA1), in welchem diese Momente von Stille als ‚Pausen' bezeichnet sind (es sind fünf kurze Fragmente, ab 27'43"), ist Abstraktion und Fragmentierung deutlich erkennbar; an einem längeren, eine Dauer von drei Minuten überspannenden Ausschnitt mit originalen Zeilensprüngen und Leerzeilen kann dies besonders aufgezeigt werden (Gaudenz, ModA1, Z. 201–237, 26'30" bis 30'00"; ergänzende Erläuterungen direkt in das Zitat eingeflochten):

> Jetzt nur noch der englisch sprechende Mann. Er macht irgendwas. Richtet etwas ein.
> Ich kann mich nicht auf den Text konzentrieren.
>
> Relax.
>
> Loops. Wiederholungen Schnitte. [Schnipselklänge]
>
> Wieder ähnlich wie Beginn. [choc électrique]
>
> Schnipp Schnipp. [onomatopoetisch für die Schnipselklänge]
>
> Lachen, On-Off.
> Sehr erfrischend. Wiederaufnahme [des artifiziellen Liegeklangs]

[157] Die Stille ist als derselbe Raum einzuordnen wie der „Nicht-Raum", in welchem der Elektroimpuls zeitweise zu verorten ist (Gaudenz, ModA, Z. 155–156): „[…] Der [Elektroimpuls] ist ganz nahe. Im Nicht-Raum." Mit Smalleys Termini formuliert (2004: 196 ff): der zusammengesetzte Raum (welcher auf dem Tonträger als solcher zu hören ist) ist an dieser Stelle ein innerer Raum, welcher allerdings nur ‚leer' ist. Solche Stille kann je nach Hörraum von Klängen durchsetzt sein, sei dies nun erwünscht (wie bei Otomos *Cathode*, siehe dazu 5.1, Fußnote 87), unberücksichtigt oder aber unerwünscht (wegen zu deutlichem Grundrauschen wie zum Beispiel bei der 1953 realisierten *Studie I* von Karlheinz Stockhausen (1957)).

Pausen! [die Momente der Stille]
Buckle it up.
Buckle it up.

And then it goes back.

Non c'e.
Basta.
Drehen, Teufelskreis eine Art.
Hinten der Klang (die Wiederaufnahme [des Liegeklangs]).

Stimmen verdichten.

Elektronisches Schlagzeug, ganz kurz. Jetzt wieder. [neues Klangelement, siehe 3.3.4]
[…]
Hineingehen, die Türe knarrt. Ruhiger. [Beginn neues, siebtes Klangbild, 29'30"]

Bonjour Monsieur.

Begrüssung. Luc [Ferrari]

Der Übergang zu einem neuen, siebten Klangbild wird eindeutig rezipiert, aufgrund einer sich öffnenden Türe bzw. des Eintretens in einen neuen akustischen Raum. Frappant deckungsgleich protokollierte ich gut eineinhalb Jahre zuvor (Gaudenz, ModA, Z. 223 f.):

Eintreten, neuer Raum, Türknarren. Bonjour Monsieur.

Dieses siebte Klangbild (*Besichtigung für Tonaufnahmen in Frankreich*, ab 29'45") ist im Vergleich zu den vorangehenden deutlicher rezipierbar. Auch wenn es erneut von Fragmenten durchzogen ist, sind einzelne Passagen weitaus seltener davon durchsetzt. Auch Sprachfetzen werden wie im vorangehenden Klangbild fragmentiert, dieses Mal aber häufig unauffälliger und ohne Lautstärkedifferenzen. Die Verschränkung von akustischem Klangbild, Sprache, artifiziellen Klängen, imitierter Instrumentalmusik, Melodielinie und Fragmenten sämtlicher Klangmaterialien führt zu einem komplexen und dichten Gefüge – deshalb soll hier mit einer kurzen Darstellung über das weitere Geschehen zu etwas Übersicht verholfen werden: Das

siebte Klangbild verdichtet sich zunehmend und wird in eine lärmige, von Klängen einer Meeresbrandung überlagerten Passage transformiert, die hier als achtes Klangbild (*Trip*) bezeichnet ist. Diesem Kulminationspunkt von Dichte und Fragmentierung folgt zum Schluss ein ruhiges, als Coda zu interpretierendes neuntes Klangbild: ein artifizieller Liegeklang, japanische Stimmen und der elektrische Impuls – die Fragmente fehlen jedoch.

Das siebte Klangbild wird von Henri zusammengefasst, er vermischt dabei Formales, Narratives, Identifikation und Assoziation (Henri, ModB, Z. 74):

> La situation sonore qui met en scène Luc Ferrari rencontrant quelques personnes avant de s'apprêter à enregistrer je ne sais quel endroit, commence comme d'habitude et puis là les spasmes fusent de partout, je retrouve les éléments de chaque partie précédente, de manière saccadée, la voix de la femme au téléphone triturée, un constant accord menaçant en crescendo (qui apparaît sans qu'on s'en rende compte), je suis en plein trip LSD.

Der konstante ‚bedrohliche' Akkord (isoliert zu hören beispielsweise um 33'45") ist eine orchestrale Verdichtung des artifiziellen Liegeklangs (Gaudenz, ModA, Z. 248), auch die chromatische Melodielinie trägt zur Reichhaltigkeit bei. Der elektrische Impuls hingegen ist nahezu verschwunden und nur sporadisch, dynamisch im Hintergrund zu hören.

Der semantische Inhalt des französisch gehaltenen Gesprächs ist aus sprachlichen Gründen für Nicolas, Henri und mich leichter verständlich als andere Passagen, und doch bleibt eine eindeutige Verortung nur teilweise möglich: Es wird aber dennoch ein narrativer Aspekt deutlich, welcher über den semantischen Inhalt des stattfindenden Gesprächs vermittelt wird. Insbesondere die Protokolle von Nicolas und mir bieten dazu nahezu identische Informationen (z.B. Gaudenz, ModA1, Z. 239 ff):

> Besichtigung? Man kann überall hingehen, erster Stock, sonst wo, Türgeknarre.
> […]
> Ich glaube, Luc sucht nach guten Aufnahmeorten. Der Mistral ist das Problem. Fürs Aufnehmen.

Ein in der Musik stattfindendes *Soundwalking* (siehe 5.1) ist hier festzustellen, auch als Rezipierender scheint man teilzunehmen – durch mangelnde Kontextinformationen zwangsläufig über ein *Improvisational Listening*. Dieselbe Situation wird von Henri nur nebenbei in seiner mittels Sprachidentifikation erstellten Übersicht der *situations sonores* erwähnt, allerdings in Relation gesetzt zu einem sehr entscheidenden Begriff, der *Mise en abyme* (Henri, ModC, Z. 27):

> 5 grandes situations sonores (pas sûr…): la France ('48!'), l'Italie, l'Amérique, la France (mise en abîme de Ferrari enregistrant je ne sais où) et enfin le Japon.

Der Begriff ‚*Mise en abyme*'[158] umschreibt hier, wie man den Komponisten Ferrari innerhalb seiner eigenen Komposition hört, Klänge für eine Komposition aufzuzeichnen. Ob er Klänge für eine zukünftige Komposition oder aber für *LesA* aufzeichnen möchte, bleibt unklar wie auch irrelevant. Relevant ist hingegen, dass innerhalb einer Komposition das Arbeiten an einer eigenen Komposition abgebildet ist. Dadurch wird das hier ausnahmsweise verwendete Dreieckkonstrukt Komponist – Werk – Rezipient in eine sehr spezifische Form gerückt: so wird nicht nur das Werk vom Rezipienten rezipiert, sondern auch die Kreation eines solchen durch den Komponisten, welcher sich allerdings in ähnlicher Position befindet wie der Rezipient selbst. Da der für solche Verschachtelungen geeignete Begriff der *Mise en abyme* im Kontext Ferraris als sehr hilfreich eingestuft werden muss, wird darauf vertieft in 9.6 eingegangen.

In meinem allerersten Protokoll manifestiert sich bei diesem siebten Klangbild Überforderung: unklar ist dann, wie mit Fragmentierung und Narrativem als Hörer umgegangen werden soll (Gaudenz, ModA, Z. 227–238, 30'30" bis ungefähr 32'00"):

> Es kommen neue Fetzen dazu, zu den alten. Erneut Akkumulation. Installation. Ist das eine Besichtigung, für eine [Klang-] Installation? La qualité. Il y a du bruit. Non c'è. Schlagzeug und Bass. Türknarren. Man steht in der Tür, zwischen Tür und Angel quasi. Oui, oui, oui, blablabla. Repetition. Vermischung, alles bekommt eine gleiche Nicht-bedeutung.

Der Protokollverlauf deutet hier auf Fragmentierung, Heterogenität und Komplexität hin, mit aufschlussreichen Anmerkungen assoziativ-interpretativer Art. Insbesondere die ‚Nicht-Bedeutung' ist als entscheidender Aspekt einzustufen. Zunehmende Fragmentierung führt zu höherer Relevanz von Struktur: Die meisten Klangmaterialien sind schon in ihrer Qualität rezipiert worden, dadurch verlieren deren Ursache und Charakteristik an Relevanz; eher gewinnt das Arrangement an Wichtigkeit, die verschiedenen Fragmente hingegen werden als Teile der neuartigen Klangfarbenmelodien rezipiert (siehe 7.4), ihre Klangcharakteristik rückt in den Hintergrund, eine allfällige Identifikation von Klangursachen wird nicht mehr thematisiert, und so entsteht eine Art ‚Nicht-Bedeutung'. Die Fragmentierung wird damit auf die Spitze getrieben: Hier manifestiert sich nicht eine *écoute réduite*, welche sich den intrinsischen Eigenschaften von Klang annehmen würde, sondern ein durch die überbordende Struktur erzwungene Überforderung des Hörens. Dieser Kulminationspunkt mündet in eine Passage, welche hier als achtes Klangbild bezeichnet ist.

[158] Die von Henri gewählte Schreibweise *Mise en abîme* ist ebenfalls möglich, wird aber seltener verwendet.

Dieses achte Klangbild (*Trip*, 34'50" bis 37'30") ist nicht mehr als akustische Umgebung im Sinne einer *situation sonore* rezipierbar. Ich selbst formuliere – ähnlich der Assoziation Henris („trip LSD“) eine imaginierte Umgebung als Klangbild, ein „[…] Spielsalon für Psychos“ (Gaudenz, ModA, Z. 162).

Der Klang einer Meeresbrandung (vgl. dazu der Parallelfall in *ASdE*, Unterkapitel 6.6) trägt maßgeblich zu diesem dynamischen Höhepunkt von *LesA* bei und ist als zusätzliches, neues Klangmaterial zu hören. Allerdings wird dieses nicht unbedingt als Meeresbrandung rezipiert; so verwende ich in meinem ersten Hördurchgang den Begriff ‚*Noise*‘ – welcher technisch wie auch stilistisch verstanden werden kann[159] (Gaudenz, ModA, Z. 255 ff, mit Vorlauf ab ca. 34'30"):

> Immer dichter, ein Fetzengeflecht. Ist jetzt dann fertig? Es wird dramatisch. […]
> Das war vielleicht die Geräuschattacke [bruit d'intro – allerdings ein Irrtum] im Trubel. […]
> Krach. Aber eigentlich immer noch durchsichtig. Jetzt eine Noise-Attacke, wirklich Lärmig. Und dann das Orchestrale, die Geräuschattacke übernimmt mal.
> Es wird unangenehm.
> Ich würde gerne den orchestralen Klang, der den Raum bildet, besser hören.
> Die Fetzen sind aber so dicht, und insistierend, das geht nicht.
> Überforderung.

Hier steht also eher Klangcharakteristisches aus spektromorphologischer Perspektive im Fokus; auch weil die Struktur der Fragmentierung durch ihre Dichte weniger deutlich wird. Allerdings sind auch Ermüdungserscheinungen zu erkennen (Gaudenz, ModA1, Z. 278 ff):

> Es wird lauter, insistiert.
> Wird strukturierter, aber nicht spannender dadurch.
> Jetzt reicht es dann.

Klarheit herrscht hingegen nach meinem zweiten Hördurchgang (Gaudenz, ModB, Z. 248 f., Z. 252) – dort werden einzelne, zusätzliche Klänge von Meeresbrandung erwähnt. Diese erklingen also im Gegensatz zu sämtlichen anderen natürlichen respektive akustischen Klängen zusätzlich, ohne später in fragmentierter Form wiederverwertet zu werden.

[159] In einem anderen Notat hingegen ist eindeutig vom Genre ‚Noise Music‘ die Rede (Gaudenz, ModA1, Z. 286): „Erstaunlich, die Klangqualität. Noise eigentlich, zumindest manchmal.“ Das Genre *Noise Music* ist eine Variante elektronischer Musik, bei welcher geräuschhafte Klang im Zentrum stehen, üblicherweise auch in sehr hoher Lautstärke. Als Vorläufer gelten unter anderem Luigi Russolo, Henry Cowell und John Cage (Demers 2010: 172), aktuelle Beispiele der Noise Music wären der japanische Musiker *Merzbow*, oder der norwegische Elektronikmusiker Lasse Marhaug.

Das entsprechende Protokoll von Nicolas trägt poetische Züge in sich, was der Meeresbrandung einen ikonographischen Aspekt verleiht – ähnlich zum Meeresrauschen in *ASdE* (ModA, Z. 175–180):

> Crescendo.
> De plus en plus plein
> Une vague !
> Une vague
> Une vague plus violente lorsqu'elle s'abat
> Annonce une transition
> […]
> Vagues continuent de déferler [brechen].

Darin verbildlicht wird die Meeresbrandung als Klangelement beschrieben, welches das Klangbild dominiert respektive ‚überschwemmt'. Aufschlussreich ist hier der Vergleich zu Einträgen von Hörer Marc – im Protokoll zum ersten Hördurchgang notiert dieser, dass „unter den vielen, meist bereits bekannten, eingeblendeten Geräuschen […] das Geräusch einer Meeresbrandung" auffalle. (Marc, ModA, Z. 97). Nach dem zweiten Hördurchgang führt er aus (Z. 90 f.):

> Der Beginn von Track [Abschnitt] 6 bildet eine Spannungsklimax […]
> Dabei ist das Geräusch einer stürmischen Meeresbrandung bestimmend, das in unregelmässigen Abständen durch kurze Sequenzen einzelner bereits bekannter und einiger neuer Klangmaterialien überlagert wird.

Erstaunlich ist, wie Marc die Überlagerungen rezipiert: Die Meeresbrandung sei zwar bestimmend, werde aber von Fragmenten überlagert, nicht die Fragmente von der Meeresbrandung. Eine Versinnbildlichung fehlt, im Gegensatz zu den Protokollen anderer Hörer: Die Metapher des ‚Wegspülens' („Liegeklang weggespült"; Gaudenz, ModA, Z. 270) und des „Aufräumens" (Gaudenz, ModA1, Z. 269) ist im Falle von Marc keine Option, es bleibt lediglich die Überlagerung der Meeresbrandung durch Fragmente. Bei Nicolas bleibt das Verhältnis unkommentiert, seine Notate evozieren aber dennoch ein ‚Wegspülen', und bei Henri findet ein Schreibabbruch statt, womit für dieselbe Metapher auch ein Argument vorhanden ist (Henri, ModA, Z. 104):

> C'est le bruit de l'eau qui tout à coup me fait [sic]
> Difficile d'écrire, ma tête est saturée de sons

Aus struktureller Perspektive und nach diesbezüglichem Kontrollhören kann festgestellt werden, dass die Dynamik für ein ‚Wegspülen' spricht: Die Meeresbrandung ist dynamisch im Vordergrund, Fragmente werden von dieser überlagert, zeitweise zugedeckt.

Andere Varianten von nicht strukturellem, aber mehr assoziativem Hören sind ebenfalls aufschlussreich. So notiert Henri nach seinem zweiten Hördurchgang, aus einer Perspektive, welche präzises Hören mit psychischen Vorgängen des Hörers vermischt (Henri, ModB, Z. 80 – die provisorische Betitelung *Trip* des Klangbildes stammt auch aus diesem Notat):

> Le trip s'intensifie, se densifie, sature même, les samples s'entrechoquent, j'oublie quel provenance de quel sample, j'entends un cluster de souvenirs et j'attends la fin de cette overdose.

Das erwartete Ende tritt denn auch ein: es folgt ein Zusammenbruch (um 37'30"), der allerdings nirgends tatsächlich protokolliert wird. Grund dafür wird die zuvor herrschende Dichte und der kontrastreiche Wechsel sein, womit eine *écriture automatique* eher verhindert denn dazu animiert wird.

Das anschließende neunte Klangbild (*Japanisches Restaurant*, ab ca. 37'40" bis 39'08") ist geprägt von akustischen Geräuschen und Stimmen in japanischer Sprache. Henri ordnet wiederum über Sprachidentifikation geographisch ein. Unterlegt wird diese akustische Umgebung vom artifiziellen Liegeklang in einer vereinfachten Form: nicht orchestral und dicht, sondern nur leicht bewegt und transparent. Die akustische Umgebung wird umschrieben mit assoziierten Tätigkeiten und damit narrativen Aspekten (Gaudenz, ModA, Z. 274 f.):

> Japanische Kinder bedanken sich, Aufräumen in einer Küche. Geräuscheküche.

In einem anderen Protokoll rezipiere ich dasselbe situativer (Gaudenz, ModA1, Z. 288 ff):

> […] In einem Geschäft. Es wird natürlicher. Keine fremden Klänge mehr. Vielleicht auch ein Restaurant. Oder mehrere übereinander.

Interessanterweise wird – analog zu Fällen in *ASdE* – der eigentlich vorhandene artifizielle Liegeklang entweder nicht als solcher wahrgenommen, oder er wird nicht als fremd eingestuft („keine fremden Klänge mehr"); betont wird also mehr die Homogenität des gesamten Klangkonglomerates oder auf die realistisch wirkende akustische Umgebung fokussiert. Möglicherweise ist dies eine Folge des starken Kontrastes zur vorangegangenen Dichte. Nicolas betont die akustische Klangqualität, benennt konkret Klangquellen und protokolliert

überdies auch den artifiziellen Liegeklang mittels akustischer Klangcharakteristik. Seine Protokolleinträge fassen die Endpassage gut zusammen (Nicolas, ModA, Z. 192 ff):

> Poubelles
> Métal
> Couvercle de casseroles
> Voix d'enfants, de femmes et d'hommes. En japonais?
> (moment d'absence où je pense à autre chose)
> Timbre, sorte de ‚violoncelle'
> 'bon j'arrête là' puis coupure net [Ferraris Stimme]
> Reste le fond sonore, atmosphère, note aigu du début de synthèse […]
> Bruits, environnement, [,] have any question[,] [eine andere Stimme]?
> Fin.

Hier wird die akustische Umgebung, in welcher zu einem *Soundwalk* mit *Improvisational Listening* geradezu eingeladen wird, durch semantischen Sprachinhalt gebrochen – denn „Bon, j'arrête là" wird nicht dem Klangbild an sich zugeordnet, sondern führt zu dessen Abbruch. Der Vorgang sei zur Klärung kurz erläutert: Nach dem Zusammenbruch am Ende des dichten achten Klangbildes folgt die akustische Umgebung des neunten Klangbildes, japanische Sprache und Küchenlärm sind darin prägend. Sie wird von einem artifiziellen Liegeklang ähnlich dem Beginn von *LesA* untermalt. Plötzlich ist die Stimme Ferraris als ‚Fetzen' zu hören, dynamisch im Vordergrund, jedoch mit nebensächlichem Ton: „Bon, j'arrête là." Die akustische Umgebung verschwindet zeitgleich, es bleibt nunmehr der Liegeklang, durchsetzt vom elektrischen Impuls in beruhigter, vergleichsweise regelmäßiger Struktur. Allerdings folgt plötzlich ein schnelles Ausblenden, eine Stimme (nicht diejenige von Ferrari) ist zu hören: „Do you have any questions?" Damit endet das Stück abrupt.

Irritation bei Zuhörenden ist deshalb zu erwarten. In *LesA* zeigt sich also eine mehrfache Umrahmung auf verschiedenen Ebenen, mit unterschiedlichen Funktionen: Es wird umrahmt durch den Bruch zwischen assoziativem und semantischem Hören, aber auch zwischen Struktur und Semantik wie auch zwischen Musik und Text. Denn „Do you have any questions?" ist außerhalb des sonstigen musikalischen Ablaufs zu verorten: Das Stück startet mit einem *choc électrique*, gefolgt vom artifiziellen Liegeklang und elektrischen Impulsen – diese Textur setzt sich durch die ganze Komposition fort (auch wenn sie zeitweise verschwindet) und beendet *Les Arythmiques*, wenn auch leicht transformiert in Tonhöhe und Klangfarbe. Die Frage „Do you have any questions?" stellt sich aber erst abschließend, quasi ‚außerhalb' vom eigentlichen ‚Werk' *Les Arythmiques*. Dasselbe Phänomen gilt in einer Weise bereits bei Ferraris

abschließendem Kommentar „Bon, j'arrête là“: damit endet das Vorhandensein akustischer Umgebungsklänge. Es sind also auf verschiedenen Ebenen formale Umrahmungen vorhanden. Mit seinem Kommentar versetzt sich Ferrari in eine eigentümliche Position zur Komposition wie auch zum Rezipienten, in einem Dazwischen: Ist er ebenfalls Zuhörer? Figuriert er als Zuhörer innerhalb des Stückes, im Sinne einer *Mise en abyme*? Höre ich damit Ferrari beim Zuhören zu? „Do you have any questions?“ richtet sich dementsprechend direkt an den Hörer. Wird damit wiederum eine neue Variante einer *Mise en abyme* lanciert? Antworten dazu werden in 9.6 diskutiert; denn mit *Mise en abyme* steuert Mithörer Henri einen wichtigen Begriff bei, der es erlaubt, Teilaspekte von Ferraris *Exploitation des concepts* vertiefter zu begreifen.

Die Auswertung der Hörprotokolle zu *LesA* findet mit der Zusammenfassung im nächsten Kapitel einen vorläufigen Abschluss. Vergleiche zur Auswertung von *Archives Sauvées des Eaux* vervollständigen dabei das Bild, und die aus Hörerperspektive relevantesten Aspekte von *Les Arythmiques* werden in kompakter Form zusammengefasst.

7.6 *Les Arythmiques*: Zusammenfassung, Gemeinsamkeiten und Differenzen zu *Archives Sauvées des Eaux*

Die Auswertung der Protokolle zu Les Arythmiques bietet im Vergleich zur Auswertung von Archives Sauvées des Eaux ein klareres Bild und schlüssigere Folgerungen. Die Gründe dafür werden dargestellt wie auch die allerwichtigsten Auffälligkeiten von LesA zusammengefasst. Rekurrierend auf 6.8 (der Auswertung der Studie zu ASdE) werden hier also Gemeinsamkeiten und auffallende Differenzen diskutiert werden. Dadurch können auch spezifische Besonderheiten von LesA festgehalten werden – zunächst werden grundsätzliche Aspekte aufgezeigt, anschließend wird die Rezeption von Klangmaterial besprochen, formale Aspekte diskutiert und die Konsequenzen der radikalen Fragmentierung thematisiert.

Bereits die Begriffsfelder, welche sich in der Auswertung von *LesA* herauskristallisiert haben, sind vergleichsweise different ausgefallen. Wiederum sind hier der Übersichtlichkeit zuliebe die gefundenen Begriffsfelder aufgezählt, wie sie in der Kapitelunterteilung Eingang gefunden haben:

- Choc électrique und Liegeklänge
- *Situations sonores* – akustische Umgebungen
- Elektrische Impulse
- Fetzen, Bruchstücke, Fragmentierung
- Melodien und ein Samba
- Klangbilder

Damit zeigt sich eine andere Anordnung von Begrifflichkeiten als bei *ASdE*: Die strukturellen und formalen Aspekte sind stärker gewichtet, Struktur und Form also für die Konfiguration von *LesA* relevanter. Charakteristisch sind zudem realitätsnahe Abbilder akustischer Umgebungen, welche in *ASdE* in dieser Form fehlen. Dort sind weitaus weniger klar begreifbare Aspekte für die Konfiguration entscheidend. Diese grundlegende Diagnose wäre beispielsweise bei einer Analysevariante, welche von vornherein insbesondere Struktur und Form fokussiert, nicht möglich: Dann nämlich würden die Ergebnisse zeigen, dass *Les Arythmiques* ‚interessante' Struktur und Form aufwiesen, *Archives Sauvées des Eaux* diesbezüglich hingegen als ‚uninteressant' zu gelten hätte, weil sich Struktur und Form weit weniger deutlich manifestieren, oder aber weil Erkenn- und Formulierbares zu wenig Komplexität aufweist. Die Auswertung von *LesA* ist denn auch einfacher zu bewerkstelligen, auch wenn Komplexität und Verflechtung erneute Hürden darstellen. Besondere Schwierigkeiten entstehen dadurch, dass Narrative, akustische Umgebungen und konkrete alltägliche Klänge von dazu entgegengesetzter Struktur durchkreuzt, von ihr erfasst und gestört werden, wie auch umgekehrt die Struktur von hörspielartigen Szenerien durchbrochen wird.

Die Suche nach Intentionen des Komponisten ist im Hörprozess von *Les Arythmiques* eher vorhanden, möglicherweise wegen der differenten Gewichtung von Struktur und Form, als ‚Suche nach gelenktem Hören' (siehe 5.4.2). Die Struktur wirkt denn auch weitaus weniger offen als bei *ASdE*. Die klar rezipierbaren akustischen Umgebungen sind unter anderem wegen ihrer kurzen Dauer weniger als fiktive Hörorte zu verstehen, sie formieren sich eher zu flüchtigen Klang- respektive Hörbildern (siehe dazu die Ausführungen in 9.2). Ein

Improvisational Listening ist dabei nur punktuell während der Entstehung der bald schon wieder verschwundenen Klangbilder zu beobachten. Eher manifestiert sich ein *Improvisational Listening* über die ganze Dauer von *LesA* als wirre, ausufernde *Soundscape*.

Kombinationsstrategien sind in den Protokollen zu *LesA* weniger ausgeprägt sichtbar. Eher sind diese der Komposition inhärent, und so muss auch weniger danach gesucht werden. So wird scheinbare Homogenität selbstverständlich angenommen, sie ist beispielweise dadurch schon vorhanden, dass akustische Klänge zunächst als realistische Abbilder zu hören sind, später aber in fragmentierter Form strukturbildend werden. Das Kombinieren oder Verschmelzen heterogener Klangmaterialien findet somit auf einer anderen Ebene statt, insbesondere auf derjenigen der zunehmenden Fragmentierung und damit der Strukturierung.

Deutlich wird wiederum eine *Autoethnographie des Hörens*: Häufig ist zu erkennen, wie mit den drei Hördurchgängen eine kontinuierliche Entwicklung der Hörerlebnisse stattfindet – diese werden bei *Les Arythmiques* auch oft vom Begleittext Ferraris beeinflusst. Auffallend sind Bezugnahmen meiner Mithörer zu bereits gehörten Stücken Ferraris. Damit manifestiert sich die *Autoethnographie des Hörens* in besonderem Masse, im Sinne eines wachsenden Erfahrungsclusters.

Und so ist auch hier eher von einer *écriture autoethnograpique* auszugehen, und nicht von einer *écriture automatique*: Es handelt sich dabei um eine Generierung von Wissen, die umso interessanter wird, je weniger Pflichtbewusstsein beim Hörer zu erkennen ist (unter Pflichtbewusstsein ist die Verpflichtung zu verstehen, die Aufgabenstellung des ROCRT korrekt durchzuführen). Während dieses Pflichtbewusstsein zu einer Gewichtung von analytischen Aspekten, Intentionen des Komponisten und auch zu einem Lernfortschritt in den drei Hördurchgängen führt, sind diejenigen Hörprotokolle aufschlussreicher, welche zwar nur Teilaspekte der soeben aufgezählten beinhalten, tendenziell aber ausführlicher über deren Auswirkungen berichten sowie weiterführende Gedankengänge und damit eigenständige Notate enthalten, womit sich das Individuelle der Hörerlebnisse ausgeprägt zeigt.

Während sich bei *ASdE* die vier Klangkategorien artifizielle Klangkomplexe, abstrakte Klangobjekte, vertraute akustische Klänge und Meeresrauschen herausschälten, ist bei *LesA* eine andere Konfiguration mit deutlicher abzugrenzenden Klangmaterialien festzustellen: Als artifizieller Klangkomplex ist ein einziges, sich stets transformierendes Klangkonglomerat vorhanden, bestehend aus Liegeklängen und elektrischen Impulsen. Als ein einziges abstrakt

wirkendes Klanggebilde ist der *choc électrique* zu bezeichnen, welcher lediglich sieben Mal im Verlauf der vierzig Minuten erklingt.

Analog zu *ASdE* sind dem Hörer als natürliche erscheinende Klänge in *LesA* häufig vorhanden. Im Gegensatz zu den zahlreichen Einzelereignissen in *ASdE* sind sie jedoch als Klangbilder der realen Welt wahrzunehmen, was sie teilweise vertraut und alltäglich erscheinen lässt. Wie in *ASdE* gehören zu diesen Klängen ebenfalls menschliche Stimmen dazu; hier sind sie allerdings mit semantischem Inhalt verknüpft, welcher jedoch nicht unbedingt als solcher rezipiert wird. In *ASdE* fehlen semantische Sprachinhalte hingegen weitgehend.

Paradoxerweise sind bei *LesA* die Melodielinie und die Instrumentalmusik auf Basis mimetischer Klänge nicht zu den vertrauten Klängen zu zählen. Die Melodielinie könnte noch am ehesten als Verbindungsglied zwischen artifizieller Klangwelt und tradierter musikalischer Sprache verstanden werden, die Bruchtücke des Samba hingegen, als Simulation akustischer Instrumente, greifen an anderer Stelle in das musikalische Geschehen ein: Sie sind klar als Fragmente werkfremder Musik zu verorten, durch ihre Kürze aber nicht als Zitate[160] zu rezipieren. Sie wirken so als zusätzliche Irritation, was in einer seltsamen Distanziertheit zu diesem eigentlich verhältnismäßig leicht verständlichen Klangmaterial resultiert. Paradoxerweise sind es also gerade diese eigentlich begreifbarsten, weil auf allgemein bekannten traditionellen Musikstilen beruhenden Elemente, welche als Fremdkörper die Heterogenität verstärken.

Dem werkübergreifenden Prinzip der Tautologie Ferraris entsprechend ist als zusätzlicher Klang derjenige der Meeresbrandung zu nennen – im vorliegenden Fall von *LesA* wird allerdings nicht auf eine ikonographische Wirkung wie in *ASdE* abgezielt, sondern eher auf eine Mischung von abstraktem, strukturbildendem Klangkonglomerat und physischem, beinahe alles überdeckendem Klangschwall.

Auch wenn das Konglomerat an Klangmaterialien in *LesA* trotz Heterogenität weniger komplex zu sein scheint, wird es durch den beinahe allumfassenden Fragmentierungsprozess zu einer stark verflochtenen und damit doch wieder komplexen Anordnung ebendieser Heterogenität. Diese Verflechtung basiert im Unterschied zu *ASdE* nicht auf einer feinen, teilweise improvisierten Ausgestaltung diverser Zwischenwerte auf einer Skala von artifiziellen bis realitätsnahen Klängen und komplexen Verknüpfungen, sondern auf klarer Positionierung und radikaler Verschränkung: Artifizielle Klänge, realitätsnahe Abbilder und Struktur greifen in

[160] Zur Problematik des Begriffs siehe auch Hinweis in Fußnote 151.

unzimperlicher Weise ineinander, stören sich gegenseitig, beziehen sich aber genauso auch gegenseitig ein.

In 6.8.2 ist betreffend *ASdE* von einer symmetrischen Form die Rede, welche auf das Vorhandensein untermalender Klangflächen zurückzuführen sei. Hier sind in *LesA* deutliche Parallelen auszumachen, aber auch große Differenzen zu konstatieren. Global betrachtet sind ‚Eröffnung' und ‚Coda', welche analog zu *ASdE* beide mit Liegeklängen gestaltet sind, im klassischen Sinn als formale Klammer interpretierbar. In *LesA* wird zusätzlich, wie weiter oben erläutert, formal auf der Ebene einer *Mise en abyme* eingegriffen – was die formale Klammer heraushebt, aber auch auf eine andere Bedeutungsebene transferiert (siehe 9.6). Eine entscheidende Differenz besteht auch darin, dass *LesA* mit dem Erklingen des *choc électrique* eröffnet wird, während in *ASdE* das Klangbad aus dem Nichts eingeblendet wird. So wird dort ein langsames ‚Sich-darauf-Einstimmen' ermöglicht, ein *Improvisational Listening* in rein musikalischem Kontext etabliert. Im Falle von *LesA* ist es ein ‚Reingeworfen-Werden', welches das grundlegende Verhältnis zwischen Musik und zuhörender Person anders definiert – diese wird mit der Musik unmittelbar konfrontiert, ohne ein ‚Sich-darauf-Einstimmen', und mit einem baldigen klanglichen Rückbezug zur realen Welt.

So wird der artifizielle Liegeklang in *LesA* auch nicht unmittelbar zum Grundlaut (siehe 6.8.2), der sich später der Wahrnehmung entziehen kann, wie es in *ASdE* der Fall ist. Der Liegeklang kann als eine in sich drehende Gestalt verstanden werden, die sich der Wahrnehmung zwar immer wieder entzieht, aber auch Eingriffe in die akustischen Umgebungen vornimmt wie auch selbst vom Fragmentierungsprozess betroffen, gestört und eingenommen wird. Demzufolge könnte die Funktion des artifiziellen Liegeklangs als ein ‚Grundzustand' begriffen werden, aber nicht als Grundlaut.

Als Grundlaut fungiert in *LesA* hingegen der elektrische Impuls – auch wenn er als Teil des zuvor formulierten Grundzustandes verstanden werden kann: Er wird nicht stetig bewusst wahrgenommen, beeinflusst aber die Wahrnehmung anderer Klangereignisse (vgl.: Schafer 2010: 433 f.). Interpretiert werden kann seine Gestalt aber auch, mit Fokus auf die Werkrealisierung, als Grundstein jeglicher Struktur und Fragmentierung, wie ein Notat von Marc bestätigt (Marc, ModC, Z. 6, siehe 7.3).

Die in *LesA* sich formierenden Klangbilder können *outside time* betrachtet zwar als *Soundscapes* bezeichnet werden, *inside time* hingegen ist ihre Dauer meist zu kurz, um sich als Hörer darin verorten zu können. Auch fehlt es ihnen dafür oft – paradoxerweise – an ‚Gewöhnlichkeit'

im Kontext des Hörerlebnisses: Auch wenn sie eigentlich Alltägliches abbilden, wirken sie eher als Hörbilder im Kontext von um sich greifender Fragmentierung denn als Rückkehr ins Alltägliche. Ein aktives Hören im Sinne des *Improvisational Listenings* manifestiert sich eher punktuell, nur vorübergehend in diesen Klang- beziehungsweise Hörbildern. Häufiger ist ein aktives Hören im Versuch des Hörers zu erkennen, sich in einem raffiniert gestalteten Irrgarten verschiedenster Eindrücke zurechtzufinden und die Konfliktsituation, welche durch die auferlegte Fragmentierung entsteht, zu bewältigen. Eine aktive Teilnahme des Zuhörers, wie es bei *ASdE* beobachtet werden kann, ist in *LesA* also anders zu verorten. Ausschlaggebend ist hier neben den bis hier diskutierten Aspekten auch die sich anders gestaltete Beziehung zwischen extrinsischen und intrinsischen Klangeigenschaften. Während in *ASdE* eine Ambivalenz unterschiedlicher Identifikationslevels in den Fokus gerückt wird, scheint in *LesA* eine Form von Kompromisslosigkeit zu herrschen: Hier wird nicht abgewogen und nur sehr selten zwischen verschiedenen Identifikationslevels gewechselt. Ein Klangereignis wird der radikalen Fragmentierung unterzogen, was jedoch nicht auf intrinsische Eigenschaften desselben abzielt: Akustischen Umgebungen wird quasi die Strukturierung oktroyiert, und dadurch werden auch nicht intrinsische Eigenschaften fokussiert, wie es zu erwarten wäre, sondern eine Anordnung gewählt, welche ebendiese Oktroyierung als klaren Gegenpol zu realitätsnahen, allerdings flüchtigen Klangbildern ins Zentrum rückt. Die Mischung von Flüchtigkeit infolge zu kurzer Zeitdauer, von Unklarheiten des Geschehens und dem Phänomen des Erinnerungs-Clusters führt zu einer Unschärfe im von extrinsischen Eigenschaften geprägten Klangkonglomerat, die Wahrnehmung der Klangbilder wird dadurch oft gestört. Ergänzend dazu sind die artifiziellen Liegeklänge, vergleichbar einer Widerspiegelung physischer und psychischer Verfassung des Betrachters (sei dies nun ein Hörer und/oder Ferrari als rezipierende Person), als innere Klangwelt des Hörers und/oder Ferraris zu verstehen, als klangliche Gegenwelt zu den realitätsnahen, aber flüchtigen Abbildern akustischer Umgebungen zu begreifen.

Bedeutendster Aspekt für Struktur und Form ist also die vom ersten Klangbild (*Ländliche Umgebung*) bis ans Ende des achten Klangbilds (*Trip*) zunehmend sich radikalisierende Fragmentierung. Damit verbunden und diese anwachsende Radikalität unterstützend ist die Akkumulation, deren Prozess als ein Anhäufen von fragmentartigen Erinnerungen bereits erklungener Klangereignisse zu begreifen ist und in einem überbordenden *cluster de souvenirs* ihren Höhepunkt findet und damit endet. Dieser Prozess beinhaltet eine Abstrahierung,

kombiniert mit dem teilweisen Nicht-Wiedererkennen von bereits Gehörtem, sei es wegen der Kürze eines Fragmentes, sei es wegen dessen großer Häufigkeit.

Deshalb fällt auch die Gewichtung zwischen Werk und Rezipient in *Les Arythmiques* spezifisch aus. Der alles ergreifende Fragmentierungsprozess betont die Relevanz von Struktur und Form; damit kann *LesA* auch deutlich als ein in sich abgeschlossenes Werk angesehen werden. Die zuhörende Person agiert halb in die Musik einbezogen, halb betrachtend, tendiert aber dennoch dazu, das ‚Werk' als solches begreifen zu wollen. Darin wird sie jedoch gestört, weil die Hörbilder den Fokus in eine völlig andere Richtung verschieben. Ferrari greift in humoristischer Weise ein, indem er sich selbst ebenfalls als betrachtende Person positioniert, dies aber erst mit „bon, j'arrête là" verrät – folglich beobachtet sich Ferrari aber auch selbst…

Mit diesen Ausführungen wird deutlich, dass eine Verortung von *Les Arythmiques* einfacher ist als bei *Archives Sauvées des Eaux*. Trotz dieser klareren Verortung wird mit der Auswertung deutlich, wie Ferrari als *paraspektraler Klangarbeiter* am Werk ist. Smalleys Begriffe des Trans- oder Interkontextuellen reichen hier nicht aus, weil das Ausbalancieren zwischen extrinsischen und intrinsischen Klangeigenschaften im Fall von *LesA* weder aus Rezeptions- noch aus Produktionsperspektive angestrebt wird. Hingegen ist der paraspektrale Aspekt von beiden Betrachtungswinkeln heraus dadurch ausgeprägt, da sich eine andersartige Durchdringung von Klängen der realen Welt und musikalischer Struktur formiert, fern von einem rigiden Konzeptualismus, aber auch fern von diffusen Klanggemälden. Wie sich in *Les Arythmiques* Aspekte von Para-, Ana- oder A-Musik (siehe 4.7 und 7.4) manifestieren und dabei Grundzüge von Ferraris Konzepten – jene der *Tautolgie*, des *Intimisme* oder der *Musique anecdotique* – vereinen, wird in der Konklusion (Kapitel 9) abschließend diskutiert.

8. *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques*: Praxis und Realisierung

Als Ergänzung zu den in den Kapiteln 6 und 7 vorgenommenen autoethnographischen Hör-analysen – bei welchen die Rezeption im Fokus standen – werden nun die Praxis von *Archives Sauvées des Eaux* (*ASdE*) und die Realisierung von *Les Arythmiques* (*LesA*) betrachtet. Im Falle von *ASdE* steht dabei im Zentrum, die prinzipiellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten verschiedener Versionen herauszuschälen, weil damit relevante Aspekte zur Entstehung und Entwicklung aufgezeigt werden. Bei *ASdE* ist nicht ein fixes Konzept vorhanden, sondern ein flexibles Setting mit zwei maßgebenden Aspekten: die Liveperformance und die Archiv-ausschöpfung, welche im Folgenden 'Archivexploitation' genannt wird.[161] Die vorliegende Analyse untersucht unter anderem das von Ferrari ausgiebig genutzte Konzept der Archiv-exploitation, welches er in dieser Form nie ausformulierte, doch lässt es sich auch mit Ferraris Konzepten (Kapitel 4) erklären: als werkübergreifende Tautologie, als das kompositions-technische Narrativ wie auch als auditive Autobiographie.[162]

Ausgangspunkt ist die Verwertung von bereits verwendetem Klangmaterial aus Ferraris Archiv; im Falle von *ASdE* wird mit dieser Archivexploitation jedoch nicht eine neue, auf Tonträger fixierte elektroakustische Komposition kreiert, sondern eine neue Ära in Ferraris Schaffen entwickelt – die Live-Performance mit elektronischem Instrumentarium: *ASdE* wird jeweils konzertant umgesetzt, stets in einer einmaligen Version durch zwei PerformerInnen. Wenn die chronologische Entwicklung zwischen verschiedenen Versionen analysiert wird, fällt eine zunehmende Relevanz improvisatorischer Verfahren auf, womit auch eine allfällige Hegemonie des Komponisten immer diffuser wird. Denn die jeweiligen Spielpartner Ferraris sind zusehends mehr dazu aufgefordert, ihre eigenen Entscheidungen betreffend Klangmaterial und Spielweise zu treffen: in frühen Versionen mit gewissen Einschränkungen, in späteren Versionen immer freier. Daraus resultieren unterschiedliche, einmalige Varianten von *ASdE*,

[161] Unter ‚Archivexploitation‘ verstehe ich hier Ferraris vielseitige Verwendung seines eigenen Archivs. Der Begriff ‚Exploitation‘ ist von Ferraris *Exploitation des concepts* ausgehend in die deutsche Sprache adaptiert, auch wenn dem deutschen Begriff etwas Veraltetes anhaftet und negative Konnotationen überwiegen (Ausnutzung, Ausbeutung). Der französische Begriff wird weitaus vielfältiger verstanden – so beispielsweise auch als ‚Er-schließung‘ oder als ‚Bewirtschaftung‘.

[162] Castanet hingegen betitelt sogar Ferraris Schaffensphase nach der Jahrtausendwende als ‚archivsime‘ (2007 [2001]: 7, siehe auch Kapitel 3).

die entweder in Form von Konzertmitschnitten auf Tonträger fixiert wurden, lediglich als Konzert einmalig zu hören waren oder aber als zukünftige, gänzlich anders klingende Aufführungen noch ungehört verbleiben.

In Unterkapitel 8.1 wird dieses flexible Setting von *ASdE* thematisiert – an einigen Beispielen wird untersucht, wie Ferrari bei der Wahl von Klang(-archiv-)material vorgegangen ist: Dafür sind jene Entscheidungsprozesse am relevantesten, die Ferrari in Bezug auf das Klangmaterial geführt hat, bevor er mit seinen Mitmusikern zusammenarbeitete. Eine bedeutende Rolle spielen allerdings auch Entwicklungen während des jeweiligen Zusammenarbeitens: Dort werden weitere Entscheidungsprozesse geführt, die das Klangmaterial wie auch das Instrumentarium betreffen, weil Ferraris Partner bei der Determinierung von Klangmaterial und Instrumentarium stark involviert sind. Solche Entscheidungsprozesse werden mit den verfügbaren Tondokumenten, den erhaltenen Realisierungsnotizen und Ferraris leider nicht immer vollständig entzifferbaren Notizen aufzuschlüsseln versucht. Es stellen sich hier folgende Fragen: Wie verfährt Ferrari bei der Wiederverwendung, bei der Exploitation seines Archivmaterials? Was bedeutet hier Archiv? Welche Konsequenzen sind hier für den Werkbegriff entscheidend?

Mit einer Analyse aus der Perspektive der Produktion ist bei *LesA*, vor allem aber bei *ASdE* Vorsicht geboten, um nicht einer möglichen destruktiven Autopsie zu verfallen (siehe 5.2). Hier stellt sich die Frage, welche Aspekte einer Werkrealisierung überhaupt aufschlussreich sind. Einerseits ist die in Kapitel 6 untersuchte Fassung von *ASdE* (Ferrari und Otomo 2008) eine einzelne Momentaufnahme, weil es sich um einen Konzertmitschnitt handelt. Andererseits sind sämtliche Versionen von *ASdE* Momentaufnahmen; es existiert per se keine feststehende und als ‚Werk' autorisierte Variante, sondern nur die jeweils auf Tonträgern fixierten Momentaufnahmen als mögliche Versionen.[163] Für die hier folgende Analyse von *ASdE* wird zwar die in Kapitel 6 analysierte Version von Ferrari und Otomo vertieft verhandelt, es werden aber auch andere Versionen beigezogen, um das Bild zu vervollständigen. Dabei stehen Fragen im Vordergrund, welche insbesondere die Praxis betreffen: Inwieweit ist *ASdE* ein flexibles Gebilde? An welchen Stellen des Konzepts liegen die Freiheiten? Inwieweit bleibt *ASdE* eine Komposition im Sinne eines Werkes? Inwieweit kann Ferrari noch beanspruchen, Autor von *ASdE* zu sein? Wie autonom ist *Performer 2* als das Gegenüber von Ferrari als *Performer 1*? Zur Beantwortung solcher Fragen ist bereits die Analyse der Quellenlage aufschlussreich; diese

[163] Die Problematik des Konzertmitschnitts von ASdE, der mit seiner Fixierung auf Tonträger exakt wiederholbar wird, ist in Kapitel 5 diskutiert und in Kapitel 6 auch evaluiert worden.

ist deshalb nicht nur Auslegeordnung, sondern sie beantwortet bereits einen Teil der hier gestellten Fragen.

Eine weiterführende Analyse zu *Les Arythmiques* in 8.2 beleuchtet Aspekte der Werkrealisierung – dort steht das Verfahren der Fragmentierung im Zentrum, wie es ebenfalls aus der Perspektive der Rezipierenden thematisiert wurde. So bieten sich strukturanalytische Ergänzungen an: In der Auswertung des Hörens (Kapitel 7) sind Anzeichen dafür zu erkennen, dass Strukturelles für die Rezeption eine äußerst relevante Rolle spielt – was bei *ASdE* weit weniger der Fall ist. Auch miteinbezogen werden Einsichten in Aspekte zur Materialauswahl; dies ergänzend zur Diskussion von Ferraris Entscheidungsprozessen bei *ASdE*. So wird versucht, die ‚Klangbilder' von *LesA* genauer zu identifizieren, was allerdings mit den mir zugänglichen Quellen nicht vollständig möglich ist. Hier geht es ebenso wie in *ASdE* um eine Archivexploitation, wobei in *LesA* wiederum werkspezifische Verfahren im Fokus stehen: Das Klangarchiv verkörpert hier ein Archiv langfristiger wie auch kurzfristiger Erinnerungen – nicht nur derjenigen vom Komponisten Ferrari, sondern auch derjenigen der Rezipierenden. Auch werden strukturelle Qualitäten zum Teil aus dem Klangarchiv extrahiert, somit ist auch die Struktur von *LesA* als Teil der Archivexploitation zu verstehen.

8.1 Archives Sauvées des Eaux

8.1.1 Einführung, Quellenlage

Archives Sauvées des Eaux ist die erste Arbeit der Serie *Exploitation des concepts* und wurde zwischen Dezember 1999[164] und April 2000 erarbeitet und im Mai desselben Jahres in Gent zusammen mit DJ Olive uraufgeführt (siehe Kapitel 3). Grundlage für die vorgenommene autoethnographische Höranalyse (Kapitel 4) ist der auf Tonträger verfügbare Konzertmitschnitt von *ASdE* (Ferrari und Otomo 2008) in der Version von Ferrari mit dem japanischen Turntablisten Otomo Yoshihide vom 19. Oktober 2003 im Konzertlokal *SuperDeluxe* in Tokyo.[165]

[164] In Werkverzeichnissen und auch auf den Umschlägen der Realisierungsnotizen ist Januar bis April 2000 angegeben. Darin enthaltene Notizen sind aber bereits ab dem 20. Dezember 1999 datiert.

[165] *SuperDeluxe* in Tokyo Roppongi war bis Januar 2019 das führende Konzertlokal für avantgardistische Tendenzen in elektronischer Musik. Es wurde aufgrund von Bauarbeiten am Gebäude geschlossen und ist zurzeit inexistent (https://www.timeout.com/tokyo/bars-and-pubs/superdeluxe (Zugriff 31.10.2019)). Otomo beschreibt

Für die Untersuchung der Performancepraxis sind weitere Quellen vorhanden. Die graphische Spielpartitur wurde 2018 auch vom Verlag *Maison ONA* publiziert und ist dort als ‚Score' (in digitaler wie auch gedruckter Variante) erhältlich sowie auch als ‚Performance Set' inklusive den von Ferrari verwendeten digitalisierten Audiodateien, die für Konzertaufführungen gemietet werden können (Barthélemy 2018a). *ASdE* als Performance ist also nicht an die Person Luc Ferrari gebunden; andere Versionen sind denkbar und wurden auch bereits durchgeführt; so beispielsweise anlässlich des *Stereo Spasms* Festivals 2019 im Londoner *Cafe OTO*,[166] dort wurde eine Version von eRikm und Scanner realisiert. Beide haben *ASdE* bereits mit Ferrari aufgeführt.

Mit dem zweiten Tonträger ist *ASdE* in der Version des französischen Elektronikmusiker eRikm und Ferrari verfügbar – es handelt sich um einen Mitschnitt eines Konzertes vom 26. Februar 2004 in Milano (Ferrari und eRikm 2004). Diesen schätzt eRikm jedoch als problematisch ein, weil das Konzert eigentlich gescheitert sei und deshalb aus seiner Sicht nicht als adäquate Version gilt. Grund für das Scheitern sei die Konzertsituation gewesen: Beim Konzertlokal handelte es sich eigentlich um einen Techno-Club, und die Zuhörenden hätten während des Konzertes gesprochen und seien eigentlich nicht an solcher Musik interessiert gewesen.[167] Der entsprechende Tonträger kann dennoch als aufschlussreich gelten, weil im Vergleich zur Version von Ferrari und Otomo eine Veränderung in Ferraris eigener Spielpraxis zu hören ist, die auf die vertiefte Zusammenarbeit mit eRikm zurückzuführen ist. Ferrari arbeitete bereits 2002 mit eRikm zusammen, damals wurde ihre erste Version von *ASdE* in Marseille aufgeführt.[168]

---

das Konzertlokal *SuperDeluxe* so: „This basement-level space, where 150 people make a full house, presents everything from roaring noise to extremely quiet sound – and rock and jazz, too. On the top of that, they have great beer and curry. It's been a special 'home ground' to us [für unsere Musikszene] since the beginning of the 21st century" (2008).

[166] *Stereo Spasms Festival Celebrates the Ninetieth Birthday of Composer Luc Ferrari* fand vom 7. bis am 14. Februar 2019 im *Cafe OTO* und im *Close-Up Cinema* in London statt. Das Festival wurde von Thurston Moore und Brunhild Ferrari kuratiert. https://www.cafeoto.co.uk/events/stereo-spasms-festival/# (Zugriff 31.10.2019).

[167] Interview mit eRikm vom 12. Juni 2017; siehe Anhang vii.

[168] Im Marseiller Kulturzentrum *Friche la Belle de Mai*, *Salle Seita* (vgl. Interview mit eRikm vom 12.Juni 2017; siehe Anhang vii).
An dieser Stelle eine Chronologie der zu eruierenden Aufführungen von ASdE:
9. Mai 2000 in Gent (*Vooruit*) mit DJ Olive.
13. Dezember 2000 in Antwerpen (Konzertort unbekannt) mit DJ Olive.
3. Mai 2001 in Paris (Konzertort unbekannt) mit DJ Olive.
6. Oktober 2001 in Chicago, *Museum of Contemporary Art*, mit Martin Tétreault.
1. Februar 2003 in Marseille, *La Seita, Friche la Belle de Mai*, mit eRikm.
17. März 2003 in Berkeley, *Center for New Music and Audio Technologies*, mit DJ Olive und William Winant.
20. September 2003 in Herne, *Klangraum T, Kunstwald Teutoburgia*, mit Christof Schläger am Geräusch-Gestalten-Orchester.
19. Oktober 2003 in Tokyo, *SuperDeluxe*, mit Otomo Yoshihide.

Ein dritter Tonträger erstaunt – es handelt sich um eine Version, welche auf dem Tonträger fälschlicherweise als dritte Arbeit der Serie *Exploitation des Concepts* (also *N° 3* statt *N° 1*) bezeichnet ist und für 2 CD-Player und Instrumental-Ensemble konzipiert ist (Ferrari 2006). Geplant war diese Realisierung als Tonträger-Produktion mit Ferrari an den CD-Playern und dem fünfköpfigen *Ensemble Laborintus* – Ferrari starb jedoch sechs Tage vor dem Aufnahmetermin (Daniel Caux 2006). Realisiert wurde die Produktion dennoch, eRikm übernahm den Spielpart von Ferrari. Der Begleittext im dazugehörenden CD-Booklet deutet darauf hin, wie Ferrari Einflüsse der stattgefundenen Zusammenarbeiten im Rahmen von *ASdE* einzubeziehen suchte – eine zunehmende Offenheit für den freien Umgang mit dem Werk:

> 2 CD sur lesquels se trouvent des séquences avec lesquelles on improvise. […] L'ensemble réagit à sa guise [nach Belieben], mais en restant groupé et peut glisser quelques citations de Patajaslocha, suite de danses composée [par Ferrari] en 1984. Cette version a été préparée avec Luc Ferrari au cours de l'été 2005. (ebd.)

Ferrari betreibt also in diesem Fall wiederum die Archivexploitation: Er greift hier auf die Partitur der Instrumentalmusik *Patajaslocha* zurück, wobei im Vergleich zur Originalfassung deutlich wird, dass fast ausnahmslos bloß Fragmente zu hören sind, die sich am Tonvorrat oder an Tonzellen von *Patajaslocha* orientieren.[169] Klare Markierungen im Sinne eines Zitates entstehen dadurch äußerst selten. Diese Version mit Instrumentalensemble hat den Vorteil, dass Ferraris Klangarchiv transparenter zu hören ist, weil es beinahe ausschließlich von akustischen Instrumenten begleitet und deshalb nicht von zusätzlichen elektronischen Klängen eines anderen Performers überdeckt wird.[170] Die Version dauert lediglich 16 Minuten, die elektronischen Liegeklänge sind nur sporadisch zu hören, die Form ist deutlich anders gestaltet; so beginnt die Musik beispielsweise mit dem verfremdeten Meeresrauschen anstelle des Liegeklangs, was auch die in 6.2 konstatierte Verknüpfung zwischen dem ‚Klangbad' und dem Meeresrauschen unterstreicht. Eine Analyse der Werkrealisierung (genauer gesagt Performancepraxis) muss hier also ebenso über das Hören erfolgen, um auch die Offenheit der Struktur möglichst genau aufschlüsseln zu können.

---

30. November 2003 in Paris, *Planétarium de la Cité des Sciences*, mit Scanner.
29. Januar 2004 in Poitiers, *Salle Beaulieu*, mit eRikm.
26. Februar 2004 in Milano, *Plastic*, mit eRikm.

[169] In Werkverzeichnissen mit *Patajaslotcha*, auf Tonträger aber korrekter als *Patajaslocha* betitelt, denn der Titel rührt von einer Wortspielerei her: „Patajaslocha, c'est-à-dire *pa*so-doble, *ta*ngo, *ja*va, *slo*w, *cha*-cha […]" (Booklettext zu: Ferrari 1991, Kursivsetzung nicht im Original).

[170] Auffallend ist einzig eine Tonaufzeichnung eines Interviews mit Luc Ferrari, welche eRikm ebenfalls verwendete und in den Varianten Ferrari-eRikm und Ferrari-Otomo nicht zu hören ist.

Es gehört wohl zum Wesen einer solchen Untersuchung, dass sich mit jedem Schritt neue Forschungsgebiete eröffnen. So könnte man im vorliegenden Fall selbstverständlich einen ‚Interpretationsvergleich' der verschiedenen Versionen vornehmen; vielleicht hätte man schon bei den Hörprotokollen diese Vielheit der Aufnahmen einbeziehen müssen. Und ich selber hätte als Performer selbstverständlich auch mit Vorteil dieses Stück von Ferrari aufführen und meine Erfahrungen einbringen sollen (allerdings mit dem Nachteil, dass dadurch meine Hörprotokolle ganz anders ausgefallen wären, nämlich viel stärker aus einer Perspektive der Praxis). Das alles ist hier unterblieben, um die Komplexität der Fragestellung nicht noch zu erhöhen und das hier betretene Neuland der Höranalyse nicht mit zu diversen Daten zu überlasten.

Auch eine weitere Frage würde den Umfang der hier unternommenen Untersuchung sprengen – inwieweit sich die drei verfügbaren Versionen auf Tonträgern unterscheiden und das Werk als Komposition oder als offenes Konzept präsentiert wird. Da für die in Kapitel 6 unternommene Untersuchung mit der Version Ferrari – Otomo gearbeitet wurde, wird auch hier ein Fokus auf diese Version gelegt, was die Wahl des Klangmaterials anbelangt. Weil ich selbst bis ans Ende dieser Untersuchung noch nicht die Gelegenheit hatte, *ASdE* als Performer aufzuführen, war ich auch nicht im Besitz der zugrundeliegenden Tonaufnahmen.[171] Andere Varianten können hier allenfalls zusätzliche Informationen bieten, wie auch das von Brunhild Meyer-Ferrari für diese Arbeit zur Verfügung gestellte, unveröffentlichte Tondokument von *Allô, ici la terre. Spectacle pour l'oreille ou auditacle. Deuxième chapitre* (Ferrari 1973–1974). Diese Quelle ist als aufschlussreiches Tondokument bezüglich Ferraris Klangarchiv-exploitation zu begreifen, weil der Großteil der in *ASdE* verwendeten Klänge von dort stammen.[172] Ausschnitte aus einem *ASdE*-Konzert Ferraris mit DJ Olive und dem Schlagzeuger William Winant[173] vom März 2003 im *Center for New Music and Audio Technologies* Berkeley sind in einer Radiosendung des Westdeutschen Rundfunks WDR 3 zu hören. Allerdings ist diese heute nicht mehr online verfügbare Quelle von sekundärer Bedeutung: Die Aufnahme-qualität des Konzertmitschnittes ist diffus und wird von vielen Nebengeräuschen gestört. Der Konzertmitschnitt ist in Abschnitten zu hören und wird von gesprochenen Originaltönen von

[171] Erst mit der 2018 erschienenen Publikation der Spielpartitur (Barthélemy 2018a) und der Möglichkeit, die Audiodateien zu mieten wurde ASdE auch für weitere PerformerInnen freigegeben.
[172] Das mir zur Verfügung gestellte Tondokument ist eine Aufnahme eines Konzertes oder einer Probe in Godorf (bei Köln), und damit nur eine 'Gesamtschau' von *Allô, ici la terre*; einzelne Klangebenen oder -objekte sind somit nicht isoliert vom Kontext zu hören. Deshalb können so nur einzelne Aspekte rekonstruiert werden, meist in Verbindung mit Notizen Ferraris.
[173] Der Schlagzeuger und Perkussionist William Winant ist bereits auf dem Tonträger *Cellule 75* (Ferrari 1998) als Interpret von Ferraris Instrumentalmusik zu hören.

Ferrari und DJ Olive überlagert, die ihrerseits noch von deutschen Übersetzungen übersprochen werden. Der Begriff des DJs wird in der Sendung zudem sehr pauschal verwendet, fern von *Turntablism* (3.3), und so ist die Sendung auch etwas missverständlich mit *Play it again, Luc – DJ Olive legt mit Luc Ferrari in Paris auf* betitelt.[174] Aus diesen Gründen kann diese Radiosendung als Quelle nur einen grundsätzlichen Eindruck einer weiteren, klanglich differenten Variante ermöglichen. Das Skript der Sendung (mit den Übersetzungen der Aussagen) findet dann Verwendung, wenn sie hilft, wichtige Aspekte zu verdeutlichen. Zusätzlich ermöglicht der Besuch der Webseite von DJ Olive zwei kurze auditive Einblicke in das von ihm verwendete Klangmaterial (Asch o. J.). Als weitere Quelle für eine Analyse der Praxis ist das Video *Slow landing* (Hideyuki 2008) verfügbar – dieser Videoclip zeigt einen elfminütigen Ausschnitt des Konzertes im *SuperDeluxe* Tokyo. Zudem ist eine fünfminütige Videoaufnahme einer Probe, in welcher Ferrari und eRikm *ASdE* vorbereiten, im Film *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux und Pascal 2004) zu finden. Dieses Dokument bietet Informationen zum erwähnten zweiten Tonträger (Ferrari – eRikm) und kann Hinweise zur Spielpraxis geben.

In der vom Verlag *Maison ONA* posthum publizierten Spielpartitur von *ASdE* (Barthélemy 2018a) ist neben einer kurzen, sehr offen gehaltenen Spielanleitung (Barthélemy 2018b) und der eigentlichen Spielpartitur noch ein informativer Text von eRikm (Repères [Orientierung, Anhaltspunkte] – Entretien avec eRikm, 2018) publiziert, welcher den Einblick in mögliche Spielpraktiken erweitert.[175] Die damit publizierte Spielpartitur ist Ergebnis einer Genese, die von Revisionen gezeichnet ist; zusätzlich verfüge ich über einen Entwurf davon (Ferrari 2002a, siehe Anhang iv.) und Spielpartituren der ersten Zusammenarbeit mit DJ Olive (Ferrari 2000b und 2000c, siehe Anhang xiii.d/xiv.d) sowie eine Spielpartitur der Zusammenarbeit mit eRikm (Ferrari 2003a, siehe Anhang xv.d). Hilfreich für die vorliegende Untersuchung sind zudem die Notizen von Ferrari zu *ASdE*, die ich ebenfalls zur Verfügung hatte (Ferrari 2000a, siehe Anhang xii.d). Die erwähnten Quellmaterialien sind – neben der durch die Auswertung in

[174] Auch sind die darin zu hörenden Aussagen von Ferrari und DJ Olive aus dem Kontext gerissen und dadurch einer Simplifizierung ausgesetzt. ASdE wird als reine Zusammenarbeit von Ferrari und DJ Olive dargestellt, ohne weitere Aspekte zu berücksichtigen. Aussagen wie beispielsweise „Luc Ferrari hatte zwei CDs vorbereitet, die er in variabler Länge hintereinander abspielen konnte. DJ Olive improvisierte dazu mit seiner sogenannten ‚Vinylpartitur' – den selbst gepressten, aus Ferraris Klängen und ihren Bearbeitungen hergestellten Schallplatten" (Ferrari und Olive 2003, Skript der Radiosendung) sind zu sehr pauschal, um sie als wissenschaftliche Quellen zu nutzen. Allerdings sind sie umso interessanter, wenn es darum geht, wie etwas anlässlich einer Radiosendung dargestellt wird respektive aus Zeitgründen dargestellt werden muss.

[175] Es handelt sich dabei um eine Transkription eines Gesprächs, wobei nur die Passagen von eRikm berücksichtigt sind; auch bleibt unerwähnt, wer GesprächspartnerIn war.

Kapitel 6 vertieften Hörerfahrung – die Grundlage der folgenden Analyse, die vor allem Werkentstehung, Praxis und das grundlegende, aber variable Konzept von *ASdE* durchleuchtet. Die Analyse strebt weniger nach Vollständigkeit als vielmehr danach, der Offenheit von *ASdE* auch in der Analyse zu entsprechen.

8.1.2 Hintergründe zur Entstehung

Der Titel *Archives Sauvées des Eaux* verweist auf den Anlass der Werkentstehung: Bei einem Wasserschaden 1999 im *Atelier post-billig,* Ferraris Studio in der Cité Voltaire in Paris, wurden zahlreiche analoge Tonbänder in Mitleidenschaft gezogen. Brunhild Meyer-Ferrari erinnert sich:

> Je me souviens de ce désastre. Les bandes du dernier étage de l'étagère étaient mouillées, les cartons trempés. Nous les avons alors toutes étalées pas terre pour qu'ils puissent sécher pendant les mois d'été. De retour en automne, Luc a commencé à les copier sur DAT ou CD; un travail ardu et long, car les bandes étaient recouvertes d'une poussière blanche que Luc a dû leur ôter et les têtes du magnétophone devant être nettoyés très souvent. (Meyer-Ferrari 2008)

Die Rettung von Archivmaterial geht mit dem bereits im Vorfeld existenten Vorhaben der Digitalisierung und damit der Archivierung sämtlicher analoger Tondokumente einher. Doch mit dieser Archivierung verfolgt Ferrari bereits einen Kompositionsprozess: „En copiant ces éléments [sur CD], j'ai été pris de désir de transformer ce travail fastidieux en imagination. Et au lieu de copier, je me suis mis à composer“ (Ferrari in: Ferrari und eRikm 2004 (Booklet-Text)). Eine solche Wiederverwertung von Archivmaterial ist allerdings ein häufig zu beobachtendes Verfahren Ferraris, wie die vorliegende Analyse zeigt. Auch wenn eine klangliche Archivexploitation nicht erst mit der Werkreihe *Exploitation des Concepts* hörbar wird, betreibt sie Ferrari darin vertiefter als zuvor. In 9.6 wird diese ‚werkübergreifende tautologische Archivexploitation‘ von Ferrari ausführlicher diskutiert.

Für *ASdE* verwendet Ferrari ein durchaus ‚verjährtes‘, vom Wasserschaden betroffenes Klangarchiv wieder: die benützten Tondokumente stammen größtenteils aus dem zweiten Kapitel des Werks *Allô, ici la terre* (1971–1974), welches für fünf verstärkte Instrumente und zwei Tonbandspuren konzipiert ist. In dieser Musik werden verschiedene Texte aus Philosophie, Soziologie und zum Klimawandel thematisiert – damit ist *Allô, ici la terre* hochaktuell

in seiner Thematik.[176] Das Werk wurde nie auf Tonträger publiziert, möglicherweise auch deshalb nicht, weil Ferrari in seinem Catalogue zumindest die Partitur des Instrumentalensembles als uninteressant einstuft – „Toutefois c'est une partition qu'on peut laisser dormir" (ebd: 100) – dennoch führt der erwähnte Wasserschaden zu einer Wiederverwertung der dazugehörenden Magnettonspuren, als Klangmaterial für *ASdE*. Anlässlich der ‚Archivrettung' hörte Ferrari die zwei vorhandenen Tonbandspuren ausgiebig durch, Notizen wurden dazu erstellt und eine Auswahl vorgenommen.[177]

Bei der Auswahl der Klänge lässt sich häufig eine Verschleierung des ursprünglichen Kontextes beobachten und damit eine Neuentdeckung und Rekontextualisierung des Klangmaterials. So stammt beispielsweise der Männer-Sprechchor, welcher in *3. Minimale* zu hören ist (die „beschwörenden Männerstimmen", siehe 6.3) aus dem Prolog von *Allô, ici la terre* („chœur murmuré" (Ferrari 1999–2000: Blatt 41)). Ob lediglich das dafür zugrunde liegende, ursprüngliche Klangmaterial extrahiert wurde oder das für die Aufführung von *Allô, ici la terre* tatsächlich verwendete Tonband, ist anhand der verfügbaren Quellen nicht zu eruieren. Auffallend ist, dass der Männer-Sprechchor in *Allô, ici la terre* das in *ASdE* ebenfalls zu hörende Klangbad (*1. Immobile*, siehe 6.2) überlagert – in *ASdE* sind die beiden Klangmaterialien aber getrennt zu hören. Das Archiv von *Allô, ici la terre* wird somit in aufgegliederter Form wiederverwertet, und nicht nur als Endversion, wie sie mir selbst für die Analyse zur Verfügung steht. Wenn auch stark geprägt von den politischen Bewegungen der 1970er Jahre, wäre der ursprüngliche Kontext des Männer-Sprechchors aktueller denn je (Ferrari 1973–1974: Bande A, Ausschnitt): „Ich sah Berge von Abfall; ich sah Autofriedhöfe;

---

[176] *Allô, ici la terre* ist ein multimediales Werk Ferraris in zwei Kapiteln: das erste, zwei Stunden dauernde Kapitel aus den Jahren 1971–1972 ist als „Play-light and time-show" bezeichnet; es werden Diapositive projiziert und elektronische Musik ab Tonbändern abgespielt, gleichzeitig spielt ein Ensemble auf verstärkten akustischen Instrumenten. Es existiert laut Werkverzeichnis auch eine Fassung mit Symphonieorchester anstelle des Ensembles (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 98). Das zweite, wiederum zwei Stunden dauernde Kapitel hingegen ist bezeichnet als „Spectacle pour l'oreille ou auditacle" – Ferrari schreibt rückblickend dazu:
„Cette pièce tente de montrer comment l'organisation de la société contemporaine risque de perturber de façon irrémédiable les conditions qui sont nécessaires à la perpétuation de la vie. Il s'agit là d'un compte-rendu (modeste) à la fois lyrique et informatif de l'état de pollution des éléments de la nature. […] Des textes […] et des chansons populaires sont illustrés par des séquences instrumentales (et par des vagues de bruits réalistes (pluie, mer, paysages, industrie, guerre, etc.) qui servent de dramaturgie aux différents textes. C'est la première pièce dans laquelle j'emploie consciemment (dans la mesure où la tentative d'*Hétérozygote* était inconsciente) les sons comme des idées et donc comme un discours réel, qui se fond avec le langage parlé des textes. Cette terre-là se divise en cinq éléments: la Terre, l'Eau, l'Air, la Guerre et l'Utopie. Une œuvre à programme bien caractéristique du début des années 70. Commencement d'une réflexion ‚verte' qui, 20 ans après, piétine sur les mêmes problèmes…" (ebd.: 100).

[177] Im Nachlass Ferraris sind insgesamt dreiundvierzig durchnummerierte und datierte A4-Blätter vorhanden, auf welchen zu den Tonbändern von *Allô, ici la terre* Angaben zu Klangmaterialien und Dauern notiert sind, aber ohne Angaben zu Zeitpunkten auf dem zerstörten Originaltonband (Ferrari 1973–1974). Deshalb sind genauere Rückschlüsse mit den zur Verfügung stehenden Quellen nur noch auf auditivem Weg möglich.

ich sah Städte, die kein Ende nahmen; ich sah Wolken von Qualm; ich sah verlassene Dörfer; ich sah die Erde aufgerissen […]“ Diese lamentoartige, von einem Tenor gesungene Passage ist strukturelle Grundlage des im Hintergrund gemurmelten Männer-Sprechchors, der in *ASdE* isoliert zu hören ist. Dort ist der ursprüngliche Kontext also nicht zu rezipieren, weil einerseits das Lamento an sich fehlt, andererseits weil in *ASdE* der semantische Inhalt grundsätzlich verschleiert ist (mittels Klangveränderung).

Zur Exploitation des Klangarchivs ist ein weiteres Beispiel aufschlussreich, welches sich auf die Komposition *Presque rien N° 2* bezieht: In *ASdE*, *3. Minimale*, ist eine Passage zu hören, welche als ‚Urwald auf Platte‘ assoziiert wird und in ihrer Transparenz als ‚verschiedene Räume‘ gehört wird (6.4). Auffallend sind unter anderem das Gurren einer Taube, ein vereinzelter, sich repetierender Vogelruf und ein Klang ähnlich einem Guiro. Über auditives Vergleichen können dazu Parallelen gefunden werden: So entspricht eine Passage (0'50"-1'06") von *3. Minimale* in *ASdE* (Vogelruf und Guiro-Klang, später ein ‚Schweinegegrunze‘) exakt einer Klangebene in *Allô, ici la terre* (Bande A, ab 15'33") – zusätzlich sind dort jedoch weitere Klangebenen zu hören: der aus *ASdE* ebenfalls bekannte Klangteppich sowie eine Melodielinie, gespielt auf einer Querflöte. In *Presque rien N° 2*, zweiter Abschnitt (ab 0'11"), sind derselbe Vogelruf und das 'Schweinegrunzen' zu hören, allerdings leicht schneller (um ca. 10%) und damit in der Tonhöhe etwas höher abgespielt wie auch mit leicht anders gestalteter Struktur, zudem überlagert von Geräuschen ähnlich dem Zirpen von Zikaden, welche jedoch stark mit den hier nicht zu hörenden Guiro-ähnlichen Klängen korrespondieren. Beachtet man die Chronologie der drei Werke (*Allô, ici la terre*, 2. Kap.: 1973–1974; *Presque rien N° 2*: 1977; *Archives Sauvées des Eaux*: 2000), kann zumindest vermutet werden, dass die ursprünglich für *Allô, ici la terre* aufgezeichnete Klangspur bei *Presque rien N° 2* als zusätzliche Spur hinzugefügt wurde. *Presque rien N° 2* wäre somit eine Tonaufnahme einer natürlichen Umgebung, die aber durch zusätzliches Klangmaterial verfälscht wurde. In *ASdE* werden ebenfalls andere Klangelemente dem ursprünglichen Klang hinzugefügt; für eine Überlagerung spricht auch der Hinweis aus Rezeptionsperspektive, dass verschiedene Räume zu hören seien. Anhand dieses kurzen exemplarischen Exkurses zeigt sich, wie Ferrari in seiner Archivexploitation frei und unbekümmert verfährt, dabei aber auch höchst präzise arbeitet, um dementsprechende klangliche Ergebnisse zu erzielen. Dass dabei Täuschungen auftreten können, ist anhand der Notizen von eRikm in seiner Spielpartitur zu *ASdE* zu zeigen, worin er einige Merkmale der Tonspur Ferraris zur eigenen auditiven Orientierung notiert. An der entsprechenden Stelle (Ferraris Angabe in der Spielpartitur lautet lediglich „Petits bruits“) notiert eRikm einem Hör-

protokoll ähnlich „grenouille + voix 'Presque rien.['] “ (Ferrari 2003a). Damit wird ersichtlich, dass diese eine Klangebene eindeutig mit *Presque rien N° 2* assoziiert wird, auch wenn sie dort von weiteren, eigentlich dominanteren Klangebenen überlagert wird. Zahlreiche weitere Klangelemente aus *Allô, ici la terre* finden in *ASdE* Verwendung, so beispielsweise die Klänge mit akustischen Instrumenten oder die Meeresbrandung. Auffallend ist zudem das Beethoven-Zitat, welches aus Ferraris *Strathoven* (1985) stammt. Aus der Perspektive der Werkrealisierung zitiert Ferrari dabei also nicht Beethoven, sondern schöpft wiederum sein eigenes Archiv aus.

Aus Ferraris Kompositionsprozess als Initialzündung für *ASdE* resultiert somit ein teilweise unmittelbares Abspielen ausgewählter originaler Archivklänge, teilweise aber auch transformierter Klänge. Ein weiterführender Kompositionsprozess setzt ein, bei dem die ursprünglichen Klänge anlässlich der digitalen Archivierung bereits weiterverarbeitet werden können, aktuelle Verfahren der digitalen Klangbearbeitung anwendend. Im Kontext von *ASdE* ist der Begriff Kompositionsprozess – „je me suis mis à composer“ – denn auch ein spezifischer: Es handelt sich dabei um das Bereitstellen von Archivklängen (Selektion, Schneiden, Ein- und Ausblenden, mit Namen versehen), eine allfällige Transformation derselben (beispielweise klangliche Anpassungen mittels Equalizer, Klangveränderungen durch Effekte wie Pitchshifter, variable Abspielgeschwindigkeit, Vocoder oder Reverb) sowie um erste Entscheidungsprozesse eines formalen Ablaufes. So beinhaltet der Prozess also eine unmittelbare wie auch eine durch Transformation stark modifizierte Wiederverwendung – beiden Varianten wohnt ein Wiederentdecken des eigenen künstlerischen Schaffens inne. Otomo bestätigt in seinem Text *The Archive Saved from the Old Record Cabinet* im CD-Booklet, wie Ferrari nach neuen Verfahren suchte, um sein Archivmaterial neu zu hören:

> What I learned when we played was that Ferrari was not trying to reproduce his own archive using methods from the past; but that he aimed instead to perform the composition as a completely new work (rather than a reconstruction) through the use of current methods […]. (Otomo 2008)

Mit dem Schritt des Kompositionsprozesses erreicht Ferrari allerdings nur eine partielle Wahl von Klangmaterial; die weiteren Kreativprozesse sind eher als Arbeit am Konzept und als experimentelle Herangehensweisen während Probearbeiten zu begreifen.[178] Sie sind deshalb auch nicht zu einer Entstehungsgeschichte zu zählen, sondern als Teil einer nicht abgeschlossenen Exploitation namens *Archives Sauvées des Eaux* zu verstehen.

[178] Ferrari hätte auch unter solchen Kreativprozessen einen Vorgang des Komponierens verstanden. Ich unterscheide hier nur deshalb, weil das Endergebnis von ASdE nicht als Komposition zu verstehen ist.

In welcher Form sich *ASdE* hörbar manifestiert, ist schließlich von anderen Faktoren abhängig: Einerseits hängt sie stark von den künstlerischen Persönlichkeiten, den Vorgehensweisen in der jeweiligen Zusammenarbeit und vom Instrumentarium der zwei Performer ab, andererseits von Entscheidungen betreffend weiterer Klangmaterialien und Umgangsweisen damit. Diese Faktoren werden im nächsten Kapitel anhand unterschiedlicher, individueller Varianten von *Archives Sauvées des Eaux* thematisiert.

8.1.3 Das variable Archiv, Spielanweisungen und die Praxis der Performance

Archives Sauvées des Eaux mit DJ Olive im Konzertlokal *Vooruit* in Gent (2000) ist das Ergebnis der Initialzündung und kann technisch wie auch konzeptuell als Prototyp des Dispositivs eingestuft werden.[179] In den darauffolgenden Versionen werden immer wieder Modifikationen vorgenommen oder zufällige Gegebenheiten einbezogen, was *ASdE* zu einem stark veränderlichen Stück Musik macht. In der allerersten Version mit DJ Olive ist die Instrumentierung noch eindeutig: Zwei CD-Player und Plattenspieler (respektive „un ensemble de vinyles"). Auch hinsichtlich des gewählten Klangmaterials ist dies die ursprünglichste Variante: DJ Olive greift auf Klangmaterial von Ferrari zurück, welches er ähnlich wie dieser verarbeitet, anschließend aber auf Vinyl (genauer gesagt auf eine Acetatbeschichtung) presst und als sogenannte *vinyl scores* (siehe 3.3) verwendet. Beim ersten Treffen im Vorfeld der Probearbeiten habe ihm Ferrari fünf Daten-CDs mit Klängen aus seinem Archiv übergeben und dazu gesagt: „Leg los!" (Ferrari und Olive 2003). Er habe – so DJ Olive – Klänge auseinandergenommen, neu zusammengesetzt und neue Stücke daraus gemacht, um „diese Interpretationen seiner Klänge" auf den Plattenspielern spielen zu können (ebd.). So verwendet er beispielsweise einen Ausschnitt aus Ferraris *L'escalier des aveugles. Hommage à Lorca* (1991), den er kürzt, neu zusammensetzt, um ungefähr 600% streckt (Ferrari und Olive 2003) und mit Klangeffekten transformiert.[180] Hier sind bei DJ Olive also ähnliche Verfahren wie bei Ferrari zu beobachten – beide vollführen damit einen der Performance vorangehenden Kompositionsprozess.

[179] Mit dem Begriff ‚Prototyp' soll mitnichten behauptet werden, es handle sich um eine erste noch nicht ausgereifte Version.
[180] In purer Form – als *vinyl score* – ist diese Transformation auf der Webseite von DJ Olive zu hören (Asch o. J.).

In späteren Versionen überlässt es Ferrari seinen Spielpartnern, welches Klangmaterial diese einsetzen möchten, das Klangarchiv wird so als variabel begriffen. Auch das Instrumentarium wird flexibler gehandhabt und durch die Performer selbst bestimmt. Bei Otomos Variante aus dem Jahre 2003 ist aber ein zur ersten Version vergleichbares Instrumentarium mit Plattenspielern im Einsatz.[181] Otomo unternimmt ebenso eine Exploitation seines eigenen Archivs, und so lautet auch der Titel seines Beitrages im CD-Booklet *The Archive Sound Saved from the Old Record Cabinet*. Aus konzeptueller Sicht ist Otomos Lösung deshalb eine logische Konsequenz der Entstehungsgeschichte von *ASdE*: Er benutzte als Turntablist seit 1998 keine Schallplatten mehr als direkte Klangquellen (infolge einer künstlerischen Schaffenskrise bzw. künstlerischer Umorientierung), sondern verwendete sie lediglich, um verschiedene Kontaktgeräusche zwischen der Plattenspielernadel und der Schallplatte zu erzeugen und sie als Klang einzusetzen – was eine spezifische Selektion von Schallplatten marginalisiert. *ASdE* aber gab den Anlass, nach Relikten seiner Schallplattensammlung zu suchen.[182] Anschließend wurde daraus eine Auswahl bestimmt, welche er als geeignet betrachtete:

> Based on the score – or rather the detailed notes indicating the direction of the performance – […], I turned my record cabinet inside out for the first time in a very long time. Most of the records I'd used in past performances were gone. I searched everywhere – not only in the record cabinet, but in the closet, the instrument storage room, and so on. From this chaos I managed to retrieve about 100 scratched-up vinyl records that had been lying forgotten in various corners. Of these, a few dozen seemed to fit the instructions in the score […] (Otomo 2008)

Damit entscheidet sich Otomo dezidiert dafür, nicht beliebiges Klangmaterial zu benützen, sondern sich – analog zu Ferrari – einer Aufgabe zu stellen, welche die Auseinandersetzung mit dem eigenen vergangenen Schaffen erfordert. Konsequenz davon ist, dass sich eine Exploitation in ‚doppelter Ausführung' überlagert, dies jedoch – generationsbedingt – in

[181] Zwar beginnt die Zusammenarbeit von Ferrari mit Otomo chronologisch später (2003) als diejenige mit eRikm (2002). eRikm benutzte im Kontext von ASdE keine Plattenspieler mehr, womit eine hinsichtlich des Instrumentariums offenere Form entstand. Das Instrumentendispositiv von Otomo hingegen ist der ersten Version mit DJ Olive noch sehr ähnlich, wenn auch von weitaus unorthodoxerer Spielweise geprägt.

[182] Otomo schreibt dazu weiter: „Actually, for several years prior to this performance, I'd hardly played turntables with records at all. When I disbanded my group Ground-Zero in 1998, I was planning to abandon sampling and record collages altogether. In fact, I'd actually sold off almost all of the 3000-plus analog records that I'd used in my performances. When the group broke up I went through a sort of temporary slump, a period when I couldn't do anything. I felt a pressing need to rethink my own music. In reassessing the foundations of my musical creation, I came to think that instead of record collages, what I needed might actually be the sound of the turntable – the machine itself. After that, even when I did use records, I didn't make extensive use of the music recorded on them; instead, I focused on the sound that originated from the contact between the cartridge and the disc" (2008).

asynchroner Weise. So treffen sich nicht nur Otomo und Ferrari auf der Bühne, sondern auch Beethoven (respektive *Strathoven*) und Hip-Hop in der Musik.

Mit seiner Auswahl versucht Otomo möglichst den Vorgaben der Spielpartitur zu entsprechen. Vorgaben sind jedoch nur punktuell vorhanden: Einerseits sind dynamische Zustände und Verläufe definiert. Andererseits notiert Ferrari kurze Anmerkungen zum Klangmaterial, so beispielsweise „Ponctuels, nerveux avec silences“, „Peut-être rappel voix féminines“ oder „Fluide mélodique + silences“ (siehe Spielpartitur, Anhang iv.), insgesamt sind aber lediglich sechs Einträge vorhanden. Auch signalisieren die Titel der sechs *Séquences* zusätzliche Anhaltspunkte. Mit diesen wenigen Vorgaben zeigt sich die Offenheit in aller Deutlichkeit: Solche Spielinstruktionen zielen nicht auf die Determination von Klangmaterialien ab, sondern lediglich auf globale Charakteristiken: „Ponctuels, nerveux avec silences“ scheint eher als Gefäß gedacht zu sein, welches zwar Aspekte von Klangcharakteristik beinhaltet wie auch auf die strukturelle Gestaltung hinweisen, die Entscheidung über das verwendete Klangmaterial aber offen lässt. Dadurch wird *ASdE* zur gemeinsamen 'Komposition', was Otomo anlässlich der ersten gemeinsamen Probe von *ASdE* ebenfalls betont:

> This rehearsal went very well. The reason was that, instead of the conventional composition methods, Ferrari used a free composition style allowing an improviser like me to play in his own way. It was as if the words ‘I have faith in my co-performer’ were written in the score. […] The composer/performer hierarchy was completely eliminated […]. (2008)

So ist der veränderte Werkbegriffs durch die Hierarchieaufhebung zwischen dem Komponisten und Performer elementar für ein erfolgreiches Zusammenspiel in *ASdE*. Allerdings kann eine solche Aufhebung von Hierarchie nicht grundsätzlich konstatiert werden, wird die Spielpartitur als solche betrachtet: Das Klangmaterial von *Performer 1* (also Ferrari) ist weitaus definierter, und *Performer 2* sieht sich somit einem mehrheitlich im voraus determinierten System von Klängen gegenüber, welches teilweise auch Dauern und den formalen Ablauf definiert. Wohl ist *ASdE* entscheidend davon geprägt, wie stark sich *Performer 2* seinem Gegenüber Ferrari (*Performer 1*) als ebenbürtig einschätzt und die gebotenen Freiheiten nutzt, um die eher vordefinierte Struktur von *Performer 1* zu durchbrechen, ohne dabei destruktiv zu sein (mit Ausnahme vom Abschnitt *5. Déconstruction*). Damit kann sich die Hierarchieaufhebung dennoch etablieren. eRikm erinnert sich an seine Zusammenarbeit mit Ferrari: „Sa volonté était que je crée un rapport d'altérité et de rupture avec celui-ci“ (2018). Die klangliche Andersartigkeit von *Performer 1* und *Performer 2* ist also erwünscht. Damit wird auch die Ausschöpfung von Ferraris Konzepten der Heterogenität und Narration weitergetrieben: Ferrari

steuert die Heterogenität nicht nur innerhalb seines eigenen Kreativprozesses, sondern erweitert diese durch den Einbezug anderer starker künstlerischer Persönlichkeiten – so gesellt sich auch ein zweites künstlerisches Narrativ dazu. Damit werden die Konzepte Heterogenität und Narration neu interpretiert und ausgeschöpft.

Der Franzose eRikm sucht bei der Wahl seines Klangmaterials nicht eigentlich im Konzeptuellen oder in seinen Klangarchiven nach Lösungen, sondern in der Auseinandersetzung mit der eigenen und Ferraris Performance (Ferrari und eRikm 2004). Spätestens in dieser Version mit eRikm aus dem Jahr 2004 ist deshalb eine entscheidende Modifikation auszumachen: Die Instrumentierung von *Performer 2* ist nicht mehr fix definiert, wie es auch in der publizierten Spielpartitur der Fall ist. Anstelle von Plattenspielern und Schallplatten verwendet eRikm MiniDisc-Player und zwei *Kaoss-Pads*[183] (Ferrari und eRikm 2004). Er umschreibt sein Dispositiv und sein Klangmaterial so:

> Le dispositif me permettait de filtrer, boucler, modifier les vitesses et les tessitures de mes sons ainsi que ceux de Luc (que je recevais en temps réel). Mes matériaux étaient des sons brefs de travaux en cours, phonographies, détails d'emprunts, synthèse générationnelle. (2018)

eRikm hat also nicht nur seine eigenen Klänge verwendet; ebenso war es ihm technisch möglich, von Ferrari gespielte Klänge direkt zu verarbeiten – oder wie es Ferrari formuliert hätte, agiert eRikm mit seinem Dispositiv als *un nouveau concret du temps réel*. Die Zusammenarbeit ermöglichte Ferrari, neue Wege zu finden, um seine Spielpraxis ebenfalls zu erweitern und von fixen Abläufen zu befreien. Nach der ersten Performance in Marseille im Februar 2003 schlug eRikm eine Veränderung in Ferraris Dispositiv vor: anstelle zweier üblicher CD-Player soll er zwei DJ-Player verwenden, mit welchen CDs abgespielt werden können, jedoch erweitert mit den Möglichkeiten des *Scratchens*, des Veränderns der Abspielgeschwindigkeit (und damit Tonhöhenveränderung) sowie Vor- und Rückwärtsabspielen, ähnlich zu DJ-Plattenspielern.[184] „Ça peut paraître technique mais c'est très important", so eRikm (2018) – und zielt damit auch auf zukünftige Performer ab, welche die

[183] *Kaoss-Pad* ist ein elektronisches Musikinstrument der Firma Korg, welches einfaches Livesampling und die Klangtransformation mit diversen Effekten erlaubt. Zum verwendeten MiniDisc-Player *Sony MZ-R30* merkt eRikm an, dass man damit perfekte Loops – selbst mit kurzen Dauern von Bruchteilen einer Sekunde – ohne Unterbrechung spielen kann, „ça permettait d'être pratiquement dans l'intervalle d'une frame [‚Einzelbild' – aus der Filmsprache adaptierter Begriff für Sampleeinheiten], sur des itérations très brèves. […]" (2018). In einer Probe, zu verfolgen im Film *Presque rien avec Luc Ferrari* von Jaqueline Caux (2004: ab 47'00") verwendet eRikm allerdings nur einen MiniDisc-Player.

[184] Als ideale Geräte nennt eRikm die DJ-Player *Pioneer CDJ-1000* (eRikm 2018).

Herausforderung *ASdE* annehmen möchten. Solch technische Aspekte – eRikm nennt diese auch ergonomische Verbesserungen – sind deshalb so relevant, weil sie extreme Konsequenzen auf die Musik haben und das Potenzial der Improvisation mit elektronischen Geräten erst möglich machen: Auch wenn Ferrari die Abfolge und die ungefähren Zeitdauern seiner ursprünglichen Version von *ASdE* beibehielt, habe er begonnen, die Klänge zu transformieren. „Il [Ferrari] commençait à travailler sur la modification de leurs temporalités" (ebd.), womit sich die Musik vom Kompositionsprozess entfernt, respektive das vorangegangene ‚Komponieren der Klänge' von anderen Verfahren überlagert wird, welche ursprünglich unberücksichtigt blieben. Damit wird einer allfälligen Hierarchiebildung zusätzlich entgegengearbeitet, und Ferrari nähert sich einer Spielpraxis des Improvisierens an, was zwar schon am Anfang ihrer Zusammenarbeit thematisiert worden sei, jedoch ohne dass Ferrari seine Bedürfnisse klar geäußert habe:

> Luc me parla d'improvisation dès le début de notre rencontre. Cela me semblait cohérent vu que je pratiquais l'improvisation libre depuis de nombreuses années. Mais au bout d'un moment je me suis rendu compte qu'il parlait aussi pour lui…" (eRikm 2018)

Später, nach dem Konzert in Milano 2004, sei Ferrari mit seinen Klangmaterialien und der Vorgabe in der Spielpartitur zunehmend freier umgegangen:

> Luc n'a pas laissé de version 3 […] Luc interprétait et improvisait avec ses sons, et à mon sens tout l'enjeu était là. À partir de ce moment Luc sorti réellement d'une interprétation […] formelle et créa un lien avec la pratique de l'improvisation […] Que cela soit pour sa partie comme pour celle du second interprète. (ebd.)

Damit wird offensichtlich, dass die 2018 erschienene Spielpartitur nicht diesem letzten Stand entspricht: Während mit den Ausführungen von eRikm zwar verdeutlicht wird, wie aus der Zusammenarbeit zunehmend eine als positiv einzuschätzende Verwässerung von *ASdE* resultierte, wird die Spielpartitur als „version définitive (version 2 datant d'octobre 2002)" präsentiert (Barthélemy 2018b), womit eher zu einem *Status quo ante* gegriffen wird. Grund dafür ist, dass mit jeder neu gespielten Variante von *ASdE* ohnehin neue klangliche Ergebnisse entstehen. Ein Prozess wie derjenige Ferraris, sich in die Gefilde der Improvisation zu begeben, kann nur individuell geschehen. Für eine Publikation auf eine vorgängige, eher determinierte Version zurückzugreifen, ist deshalb naheliegend. So manifestiert sich posthum dennoch ein Überbleibsel an Hierarchiebildung: *Archives Sauvées des Eaux* ganz in die Freiheit zu entlassen, wäre zu riskant.

Ein weiteres Relikt an Hierarchie bleibt zusätzlich bestehen: Da Ferrari wünschte, die Klänge der Frauenstimmen zu hören, komponierte er für eRikm (bzw. *Performer 2*) eine dementsprechende Passage, „très articulées et entrecoupées de silence“ (eRikm 2018). Damit verfolgt Ferrari eine weitere, nur nebenbei erwähnte, aber genauso relevante Spur seiner *Exploitation des concepts* (ebd.): „[…] ces voix de femmes étaient une manière de convoquer une nouvelle fois l'intimité et l'érotisme, de tisser un lien avec ce qui l'a toujours caractérisé, à savoir un rapport au féminin très marqué (rires)“. Aufschlussreich ist die Genese dieses Klangmaterials anhand der verschiedenen Versionen von Spielpartituren (und exemplarisch soll dies auch für die Veränderlichkeit der Spielpartitur von *ASdE* stehen): In einer Variante (mit DJ Olive) sind zwar bereits einige „Suggestions pour Collaboration“ aufgeführt, jedoch noch in reduzierter Form (Ferrari 2000c).[185] Die Angabe „Voix féminines“ fehlt. DJ Olive wählte aus dem von Ferrari zur Verfügung gestellten Klangarchiv den Ausschnitt aus *L'escalier des aveugles*, in welchem Frauenstimmen zu hören sind. Möglicherweise ist somit DJ Olive für die Lancierung der Frauenstimmen als Klangmaterial verantwortlich, es sei denn, Ferrari habe sich bei der engeren Auswahl von Klangmaterial beteiligt. In der darauffolgenden Version mit eRikm werden die *Voix féminines* bereits erwähnt.[186] In einer noch späteren Variante (mit Otomo) sind japanische Frauenstimmen zu hören, dieses Klangmaterial stammt aber von Otomo. In anschließenden Versionen ist der oben genannte Zusatz von Ferrari verzeichnet: die Frauenstimmen als Klangmaterial für *Performer 2*, als Klangmaterial von Ferrari ‚komponiert‘ – so, wie er bereits in zahlreichen elektroakustischen Arbeiten Frauenstimmen als Klangmaterial verwendet hat. *Exploitation des Concepts* ist also nicht nur ein Ausschöpfen von zuvor entwickelten Konzepten und Klangmaterialien, sondern auch eine deutliche Bereitschaft, neue Einflüsse einzubeziehen und das Archiv so variabel zu halten. Dies gilt in zweierlei Hinsicht – einerseits betrifft es die Spielpraxis, die Improvisation mit elektronischen Geräten, andererseits auch die Wahl von Klangmaterial und den Umgang damit.

Es zeigt sich mit dieser Analyse, dass Ferrari seinen Spielpartnern großzügige Freiheit lässt. So sind zum Beispiel die Ansätze Otomos und eRikms durchaus different. Otomo bedient sich weitgehend analoger Gerätschaften; damit komplettiert er die Klangwelt von *ASdE* mit analogen, geräuschhaften, teils sehr lärmigen Klangobjekten, aber auch Zitaten und Scratching.

[185] In der allerersten Version (Ferrari 2000b) fehlen Angaben zu dynamischen Verläufen. Die später mit *Immobile* betitelte Eingangssequenz fehlt; der Abschnitt ist zwar vorhanden, wird aber als Teil von *Turbulences* dargestellt. Bereits in einem zweiten Manuskript (Ferrari 2000c) sind die dynamischen Verläufe von Hand eingezeichnet, *Turbulences* ist als ‚Sequence 1B‘ umbenannt, und ebenfalls von Hand notiert ist der Zusatz ‚Seq 1A immobile‘.
[186] Im Konzertmitschnitt von Milano (Ferrari und eRikm 2004) fehlen die Stimmen allerdings.

Die Qualitäten seiner Auswahl von Klangmaterial wie auch der Umgang damit lassen dieses mit jenem Ferraris partiell verschmelzen; wohl auch deshalb, weil Schallplatte und Magnettonband (das ursprüngliche Format der Tondokumente Ferraris) durchaus Verwandtschaften zeigen. Solche Verwandtschaften sind aber auch beim Klangmaterial selbst zu hören: Die japanischen Frauenstimmen (oder Kinderstimmen), welche Otomo in *immobile*, *minimal* und *pulsation* einsetzt, korrespondieren zum Beispiel mit dem auffälligen Männer-Sprechchor (‚Chœur') Ferraris (in *Turbulences*) und sind dadurch ebenso formgebend für *ASdE*. Otomos Geräuschtiraden, meist hervorgerufen durch Kontaktgeräusche zwischen Nadel und Schallplatte, heben sich von ihrer klanglichen Umgebung deutlich ab, was in *Turbulences* und noch markanter in *Déconstruction* eine energetische, physische und gestische Komponente beifügt, die Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* stilistisch aufbricht und weiterführt, aber auch formal strukturiert.[187]

Bei eRikm ermöglichen der digitale Aufbau der Spielgeräte sowie deren Spieltechnik eine andere Palette von Klangqualitäten, eine bereits auch im Technologischen verwurzelte Andersartigkeit, auch wenn seine Spielweise ähnlich wie jene Otomos von energetischer, physischer Gestik geprägt ist. Das Klangmaterial von eRikm zeichnet sich oft durch schwaches *Source-bonding* aus,[188] was wohl auch darin gründet, dass die Speicherung auf Minidisc selbst produziertes Klangmaterial viel eher zulässt als die Speicherung desselben auf Schallplatten – diese sind im Falle Otomos meist käufliche Tonträger; damit ist ihr Klangmaterial vorgeprägt.[189] Viele der von eRikm verwendeten Klangobjekte und -texturen jedoch sind abstrakte Klanggebilde, *ASdE* ist so vergleichsweise stark von Abstraktion gezeichnet, zumindest in der publizierten Version (Ferrari und eRikm 2004).

Otomo und eRikm erwähnen beide den Aspekt der Lautstärke der Performance: „In my opinion, it was a terrific performance well suited to the setting of SuperDeluxe. Let me just add that the music was played at a fairly high volume", so Otomo (2008). Da sich Otomo teilweise

---

[187] In diesem Zusammenhang fällt auch die Parallele von rezipierter Wirkung der Meeresbrandung und Otomos Beschreibung der formalen Gestaltung auf: In den Hörprotokollen manifestiert sich die Passage mit der Meeresbrandung als deutlicher Einschnitt. Dementsprechend schreibt Otomo: „In the first half I played records that I'd used in various projects, applying my current methods as well as the original techniques; in the second half, from 'Sound of the Sea' on, I gradually used less and less of the music from the records and shifted to using only sounds from the cartridge and the turntable: and by the end I was playing entirely without records. In this way, I created my own kind of archive as I played – just as, in Ferrari's case, this work became an archive of the sounds and concepts in his music" (2008).

[188] Die Feuerwerkklänge in *2. Turbulences* und die Musik in *5. Déconstruction* sind eine Ausnahme. Zum Begriff ‚Source-bonding' siehe 6.2, Fußnote 115.

[189] Ausser es handle sich um *Dubplates*, welche von DJs oder Turntablisten selbst produziert sind – was bei Otomo in *Archives Sauvées des Eaux* eher nicht der Fall ist, bei denjenigen von DJ Olive aber schon.

auch in der Noise-Szene bewegt, ist so in der Tat von einem ‚fairly' hohen Lautstärkepegel auszugehen, der eher der Rockmusik als jenem klassischer Kammermusik entspricht. Ferrari scheute sich offenbar nicht davor, mit solchen Lautstärken umzugehen, was auch der Hinweis von eRikm verdeutlicht, dass Ferrari und er sich immer einig gewesen seien über das Maximum der Lautstärke (eRikm 2018).[190]

Dass Otomo und eRikm eine betont gestische, reaktive Spielpraxis verbindet, ist im Vergleich nicht nur sichtbar (siehe Videos[191]), sondern auch hörbar. Allerdings ist das Interesse bei den Hörern relativ gering, ob etwas gespielt oder durch Montage entstanden ist. Grund hierfür dürfte sein, dass beide Aspekte gleichwertig präsent sind: Komponierte Struktur (durch den vorausgegangenen Kompositionsprozess) und gestisches Spiel. Darin zeigt sich die Verschränkung von elektroakustischer Musik der 1950er und 1960er Jahre und der Praxis experimenteller ElektronikmusikerInnen der 1990er Jahre bis heute. Und so äußert sich auch Ferrari bezüglich Otomos Spielweise und deren Bezug zur *Musique concrète* der Pionierzeit:

> Ce qui m'intéresse c'est une nouvelle manière de considérer le son et une nouvelle manière de le fabriquer qui ressemble à ce que nous faisions il y a cinquante ans dans la Musique concrète et dans la Musique électronique. Et finalement, les gens comme Otomo Yoshihide – quand je l'ai entendu la première fois, j'ai compris que c'était quelqu'un qui faisait la Musique concrète, mais en direct, ce que nous faisions il y a cinquante ans dans les studios. (Schlusswort von Ferrari in : Hideyuki 2008, Transkription: Gaudenz Badrutt)

Die publizierte Version von *Archives Sauvées des Eaux* beinhaltet genau diese Verschränkung zwischen Studiokomposition und *les nouveaux concrets du temps réel* (siehe Kapitel 1): Während Ferraris Klangmaterial der frühen 1970er Jahre determiniert ist und im Studio präformiert wurde, sind von *Performer 2* spielerische Freiheiten gefragt, wie sie später auch von Ferrari in die Spielpraxis aufgenommen wurden. Improvisatorische Verfahren stehen damit kompositorischen Konzepten ebenbürtig gegenüber – das eine soll das andere nicht ausschließen.[192]

---

[190] Dank mehrerer Konzertbesuche ist mir die Haltung eRikms bezüglich Lautstärkemaximum bekannt: Auch bei ihm ist eher eine Rockmusik-Lautstärke als adäquat einzuschätzen denn die vergleichsweise bescheidene Lautstärke eines Instrumentalensembles – wobei eRikm stets auch eine solche respektiert und bedacht ist, Transparenz in der dynamischen Gestaltung zu erreichen.

[191] Betreffend eRikm und Ferrari siehe den Ausschnitt aus dem Film *Luc Ferrari - Portrait d'un réaliste abstrait* (Hideyuki und Nishihara 2005, ab 1'45") auf https://vimeo.com/207525429 (Zugriff 20.01.2020); betreffend Ferrari und Otomo den Kurzfilm *Slow Landing* (Hideyuki 2008), https://vimeo.com/11186314 (Zugriff 20.01.2020).

[192] Erstaunlich ist hier, dass in der Spielpartitur die Dauer nicht bestimmt ist, sondern als *ad libitum* angegeben ist.

Für Otomo ist das Konzert mit Ferrari ein prägendes Erlebnis geblieben, was seine künstlerische Praxis nachhaltig beeinflusste: „I decided to let go the self-imposed rule of using only certain musical techniques. I realized I should stop limiting myself that way“ (Otomo 2008). Ferraris Attitüde widerspiegelt sich in diesem Entscheid Otomos klar, und sie ist als eines der wichtigsten Merkmale von Ferraris künstlerischer Arbeit zu verstehen: Undogmatisch; mit einer Offenheit gegenüber Unbekanntem; mit der Bereitschaft, auch Althergebrachtes unter neuen Vorzeichen zu betrachten; mit einem lockeren Umgang mit eigenen bisher geschaffenen Werken – ohne diese als persönlichen Kanon zu begreifen, sondern vielmehr als ein fluides, von Diversität gezeichnetes Konglomerat verschiedener Ansätze.

8.2 Les Arythmiques

Die Analyse der Hörprotokolle (siehe Kapitel 7) zu *Les Arythmiques* hat gezeigt, dass Strukturelles eine weitaus relevantere Rolle einnimmt als in *Archives Sauvées des Eaux*. Stichworte dazu sind Fragmentierung, Akkumulation und Unschärfe. Strukturelles ist hier auch deutlich mit der Frage nach Kriterien des Klangmaterials verbunden, was sich in der Gliederung von Kapitel 7 niederschlägt. An dieser Stelle sollen diese Begriffsfelder nochmals in verknappter Variante erwähnt sein, um darauf in der Analyse der Werkrealisierung Bezug nehmen zu können: Fragmentierung; elektrische Impulse; *choc électrique* und Liegeklänge; eine Melodielinie und ein Samba; Klangbilder. Die Begriffe sind hier bewusst anders gruppiert als in der zusammenfassenden Übersicht in 7.6, weil die Perspektive der Werkrealisierung eine andere Priorisierung verlangt als die höranalytische Untersuchung. Wichtig scheint mir hier wiederum anzumerken, dass beide Analyse-Perspektiven einander ergänzen sollen, ohne sich zu konkurrieren oder einer gegenseitigen Überprüfung standhalten zu müssen. Dies wäre nicht der Sinn der hier vorliegenden Arbeit – vielmehr soll sich eine diskursive Ergänzung ergeben und dabei *LesA* von verschiedenen Seiten beleuchtet werden, ohne damit Vollständigkeit zu behaupten.

Zunächst wird auf die Quellenlage eingegangen, was ähnlich wie bei der Praxisanalyse von *ASdE* bereits zu einem Teil der Analyse wird. Anschließend wird versucht, Aspekte der Fragmentierung genauer zu diskutieren, was auch wiederum die Archivexploitation betrifft; denn der Fragmentierungsprozess in *LesA* ist werkintern wie -extern als Archivausschöpfung

zu begreifen. Außerdem wird mit dieser Analyse auf formale Kriterien eingegangen wie auf die beim Hören auffallende Unschärfe von Transformationsmomenten oder den Einsatz des *Choc électrique*.

8.2.1 Einführung, Quellenlage

Die Anzahl an Primärquellen zu *LesA* ist vergleichsweise gering, weil die im Studio produzierte Musik weniger Dokumente und Quellen generiert als zum Beispiel *ASdE*: Dort führten mehrere Performances mit anderen Musikerpersönlichkeiten zu Quellen wie beispielsweise Spielpartituren mit eingefügten Notizen. Zusätzlich wurde *ASdE* durch diese zahlreichen Aufführungen weitaus bekannter, so dass die Rezeptionsgeschichte[193] immerhin einige Dokumente aufweist. Bei *LesA* hingegen sind im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte Quellen nur sehr spärlich vorhanden; das Phänomen, welches für unzählige Werke elektroakustischer Musik gilt, wiederholt sich: wenn eine Musik daraufhin konzipiert ist, ausschließlich auf Tonträger fixiert zu sein (selbst für eine Aufführung), fehlt ihr der Zwang zur konzertanten Präsentation, oder aber die ursprüngliche Idee hinter der Musik entspricht nicht dem Anspruch einer konzertanten ‚Aufführung'. Deshalb werden Konzerte vergleichsweise selten wiederholt, und dadurch fällt die Resonanz von Seiten des Publikums und der Presse zwangsläufig dünner aus.[194]

Les Arythmiques ist eine solche Musik: konzipiert, um fixiert zu werden. Der Kompositionsprozess findet denn auch an anderen Stellen als bei *ASdE* statt. Während dort ein der

[193] Hier ist mit Rezeptionsgeschichte nicht eine individuelle gemeint, wie sie in Kapitel 6 und 7 zu finden ist, sondern diejenige Rezeptionsgeschichte, die sich durch Aufführungen, Presse, Tonträger und anderes manifestiert.
[194] Damit zeigt sich eine der Hauptschwierigkeiten, eine nur auf Tonträger fixierte Musik aus ihrem Nischendasein überhaupt befreien zu können. Auffallende Parallelen sind im ursprünglichen Ansatz der *Musique concrète* zu finden, dass diese eigentlich als Radiomusik gedacht war. Zur historischen Entwicklung der *Musique concrète* formuliert Prieberg die Problematik der fehlenden Rezeptionsgeschichte sehr treffend, und thematisiert gleichzeitig den Rahmen klassischer Aufführungsbedingungen: „Erste öffentliche Konzerte fanden statt. Weshalb öffentliche Konzerte? Die konkrete Musik ist doch eigentlich rundfunkeigen im engsten Sinn […] Sie hat keinen angestammten Ort, denn dank der elektrischen Wellen des Senders erreicht sie nahezu jedes Ohr, wo immer nur ein Lautsprecher in der Nähe ist. Eine absurde Idee, den Lautsprecher in einem Konzertsaal aufzustellen, […] die konkrete Musik in öde vier Wände einzusperren, eine Freiheitsberaubung. Aber es steckte Methode darin. Erfahrungsgemäß finden musikalische Rundfunksendungen nur ein geringes Echo; die Presse bleibt unbeteiligt. Die Arbeit des Club d'Essai [dem ersten Studio der *Musique concrète*] schwebte in dauernder Gefahr, vergessen zu werden oder gar unbemerkt zu bleiben" (Prieberg 1960: 90).
Prieberg erkennt den damals gemachten Entscheid, die *Musique concrète* im Konzertsaal aufzuführen als Trugschluss. „Schaeffers Mannschaft" sei noch nicht genug reif gewesen für die technischen Mittel, die sie verwendeten – ansonsten hätten sie erkannt, dass eine Rundfunkausstrahlung der richtige Weg gewesen wäre (ebd.). Damit werden auch die in Kapitel 5 formulierten Problematiken um einen zusätzlichen entscheidenden Aspekt erweitert, und das Musikhören ab Tonträger kann folgerichtig als die für elektroakustische Musik adäquate Variante der Rezeption verstanden werden.

Zusammenarbeit vorangegangener Prozess des Digitalisierens von durchnässten Tonbändern unmittelbar zu gestalterischen Entscheidungen führt und eine Weiterentwicklung durch unterschiedliche Performances zu beobachten ist (8.1), findet in *LesA* ein präzises Ausloten einer am Ende fix komponierten Gestalt statt. Denn *LesA* ist reine Studioproduktion; die zugrundeliegenden Klänge allerdings eine Kombination von ‚Studioklängen' und Außenaufnahmen. Hier geht Ferrari also nicht aus dem Studio hinaus wie bei *ASdE*, sondern nimmt wiederum (ähnlich wie bei *Hétérozygote*) die Außenwelt mit ins Studio, ohne den Bezug dazu zu verlieren.

Ferraris Werkkommentar *Les Arythmiques (2003)* aus dem Jahre 2005, der unter anderem auf der Webseite einsehbar ist, entspricht in seiner Art den autobiographischen Texten Ferraris, deutet aber auch auf Aspekte kompositorischer Konzeption hin (Ferrari 2005a, Zugriff 03.01.2020):

> Le matin du 29 mai 2003
> quand je me suis réveillé
> je ne pouvais plus respirer.
> On m'a transporté aux urgences et là on m'a dit que j'avais une arythmie cardiaque.
> Ils m'ont fait un électrocardiogramme et ils me l'ont montré.
> J'ai trouvé que les arythmies n'étaient pas très intéressantes
> que je pouvais faire mieux.
>
> C'est à ce moment-là que j'ai décidé de faire une composition électroacoustique qui s'appellerait ‚Les Arythmiques'.
>
> Ensuite ils m'ont dit
> pour rétablir le rythme cardiaque il faut faire un choc électrique.
> On m'a mis sur un lit roulant
> j'ai attendu dans un couloir plutôt froid pendant deux heures.
>
> J'ai donc eu le temps de réfléchir.
> Et comme on dit d'un noyé qui repasse toute sa vie
> j'ai décidé d'utiliser tous les sons que j'avais enregistrés en voyage ces dernières années.
> En les rendant arythmiques.
>
> On m'a enfin endormi et on m'a probablement fait un choc électrique
> dont je ne me souviens pas.
> C'est pourquoi, en sortant de l'hôpital
> j'ai essayé de reconstituer en studio le son du choc que je n'avais pas entendu.

Avec ce son, qui revient périodiquement à chaque fois que je change de tableau
j'ai rythmé la composition.

Cette composition curieusement s'écoute à l'endroit.
Mais j'ai essayé qu'on s'en souvienne à l'envers.
Comme j'ai déjà remonté un village en Italie
là, j'ai essayé de remonter le temps.
C'est pas facile. [le 5 mai 2005]

Der Text ist in seiner Formulierung ähnlich den autobiographischen Texten gestaltet, wie sie in 2.3 diskutiert sind. Auch wenn er den Tatsachen entspricht, spielt Ferrari doch mit (Un-) Wahrheiten; dieses Spiel ist für ihn ein Grundbedürfnis seines künstlerischen Schaffens: „La confrontation […] entre vérité et mensonge stimule l'imaginaire […]" (Ferrari in: Caux 2002: 160). Dieses Spiel soll denn auch nicht zu sehr entlarvt werden, weil es in künstlerischen Artefakten eingebunden ist – ansonsten würde auch hier eine Autopsie betrieben. Der Text bietet aber dennoch wertvolle Anhaltspunkte für eine weiterführende Analyse.

Neben dem Einführungstext sind Ferraris Notizen zur Realisierung in Form von Scans verfügbar: Einerseits eine stark reduzierte ‚Partitur' – im Folgenden auch ‚Übersicht' genannt – auf sechs A4-Seiten in Querformat mit Notenlinien, acht Tonspuren entsprechend, ohne aber Bezug zu nehmen auf die Notenlinien (Ferrari 2003c, siehe Anhang v.). In dieser Übersicht ist die Fragmentierung aber nur angedeutet und der formal relevante *choc électrique* fehlt gänzlich. Andererseits sind fünf durchnummerierte A4-Seiten Notizen mit dem Titel *Montage de l'original* und fünf lose A4-Seiten mit Notizen zu unterschiedlichen Auswahlstadien von Liegeklängen vorhanden; eine Seite mit einer Liste von Schlagworten zu Tonaufnahmen aus Japan (das neunte Klangbild betreffend) sowie wenige nicht weiter spezifizierte Notizen (Ferrari 2003b, siehe Anhang xvii.d). Diese Quellen sind die Grundlage der folgenden Analyse der Werkrealisierung, wobei sie ergänzt werden durch meine eigene ungeschriebene Hörerfahrung als wiederum relevante, allerdings unsichtbare Quelle – entstanden dank der Auswertung der Hörprotokolle zu *Les Arythmiques*.

8.2.2 Struktur und Erinnerung

Die Arbeitsweise Ferraris ist in seinen Notizen zu *LesA* (2003b) nur fragmentarisch zu erkennen, und viele Arbeitsschritte sind gar nicht dokumentiert. Dennoch sind Anmerkungen zu finden, welche erahnen lassen, wie Ferrari gearbeitet hat, so zum Beispiel „diminuer la dynamique […] depuis 27'55 jusqu'à 37'30 (36'48)“ oder „34'48.008 – 36'40.082 compare pour raccourcir […][nicht entzifferbar] original“ (ebd.). Hier geht es also um Aspekte, welche redaktionelle Arbeitsschritte von *LesA* betreffen; so die Frage dynamischer Präzisierung oder die Frage einer zweiminütigen Kürzung. Dass Notizen mit *Montage de l'original* (ebd.) betitelt sind, lässt darauf schließen, dass sich Ferrari dem Endergebnis *LesA* in mehreren Schritten angenähert hat und diese Notizen einem schriftlichen Festhalten einer ersten Version (dem ‚Original‘) entspricht. Notiert werden darin allerdings nur Bezeichnungen wie „Frottements“ (Liegeklänge), Bezeichnungen von Klangbildern durch Schlagworte (z.B. „Ronda“ oder „Texas Montage“) sowie verschiedene „Pics“ (‚Peaks‘, gemeint sind damit die Fragmente), so beispielsweise „pic souffle + pic teufteuf“ oder „pic cloches + Teuf boucle“. Zu den *Pics* zählt Ferrari auch die elektrischen Impulse, denn der Beginn von *LesA* wird mit „Frott 1 avec pic“ bezeichnet. Der von Hörern rezipierte Bezug zwischen elektrischen Impulsen und Fragmentierung gilt also auch auf Seiten der Werkrealisierung.

Die Notizen zu *LesA* sind zwar lückenhaft, was aber auch eine Facette von Ferraris Arbeitsweise zeigt: So ist zu den *Frottements* (den Liegeklängen) ein Auswahlverfahren mit mehreren Verfahrensschritten zu erkennen, jedoch ohne Referenzen zum eigentlichen Archiv.[195] Erstaunlich ist, dass sich Ferrari in dieser Vorauswahl auch an tonalen Kriterien orientiert, wie beispielsweise: „sol# (la) ré# grave – do aigu périodique“ (ebd.). Hier geht Ferrari bei der Umschreibung von möglicherweise geeignetem Klangmaterial akribisch vor, um sich eine Übersicht zu verschaffen. Eine Form von Inventarisierung von Archivmaterial ist hier also – ähnlich wie bei *ASdE*, aber vermutlich systematischer – als Teil des Kompositionsprozesses zu betrachten: Ein sorgfältiger Auswahl- und Ordnungsprozess, welcher dazu führt, kompositorisch jenseits von Beliebigkeit verfahren zu können.

Laut seinem autobiographischen Werkkommentar (2005a) benutzt Ferrari zahlreiche Tonaufnahmen der vergangenen Jahre, um seiner Vergangenheit auditiv neu zu begegnen; und so sind zahlreiche Klänge von *LesA* auch in *Les Anecdotiques* (Ferrari 2001–2002) zu hören.

[195] Die Notizen lassen deshalb keine Rückschlüsse zu, welche Tonbänder verwendet wurden.

Ein hörendes Nachforschen in Ferraris elektroakustischen Kompositionen bringt denn auch entsprechende Ergebnisse zu Tage, welche an späterer Stelle dieses Kapitels exemplarisch erläutert werden.[196]

Der letzte Textabschnitt des Werkkommentars – „Cette composition curieusement s'écoute à l'endroit" (Ferrari 2005a) – ähnelt in seiner Art einem Vexierspiel, widerspiegelt aber dennoch in verrätselter Form das Grundkonzept der Fragmentierung, wie sie auch auf Seiten der Rezeption konstatiert, dort aber in anderer Weise erklärt wird. In den Hörprotokollen sind dazu Parallelen vorhanden, vor allem mit dem Eintrag von Hörer Henri, welcher eine immer länger werdende Liste von Samples (also ‚Erinnerungen') mit dem Prinzip assoziiert (siehe 7.3). Ferraris Anmerkung „Cette composition curieusement s'écoute à l'endroit" (Ferrari 2005a) bedeutet nichts anderes als die Annahme, dass die Musik in üblicher Weise gehört wird, nämlich linear. „Mais j'ai essayé qu'on s'en souvienne à l'envers" (ebd.) hingegen bedeutet, dass es sich mit den Sequenzen von Erinnerungen umgekehrt verhält: Zwar linear, aber in verkehrter Reihenfolge werde an Vergangenes erinnert. Erklären dürfte dies zwei Aspekte des Fragmentierungsprozesses: Einerseits die Überlagerungen älterer Aufnahmen mit neuem Klangmaterial. Andererseits wird das Verkehrt-herum-Erinnern in der Abfolge der Fragmente und ihrer Akkumulation widerspiegelt. Beides bewirkt Nicht-Linearität: Die Überlagerung bereits erklungener Materialien mit neuen Klängen führt zu einer vertikalen Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwärtigkeit, und somit auch zur irritierenden Verschränkung von Erinnerung und Entdeckung von neuem Klangmaterial. Das ‚Verkehrt-herum-Hören' dieser vertikalen Verschränkung manifestiert sich darin, dass die zuhörende Person ständig und wiederholt an zuvor Erklungenes erinnert wird und zeitgleich mit noch nie Gehörtem in der Musik konfrontiert ist. Bereits Erklungenes erklingt zudem in der horizontalen Struktur der akkumulierenden Fragmentierung, während erstmals Gehörtes meist in unverarbeiteter Form erscheint.

So könnte Ferraris Hinweis denn auch wie folgt aufgeschlüsselt werden: Während sich die Struktur der Fragmentierung immer deutlicher entwickelt, entsteht ein Verkehrt-herum-Erinnern dadurch, dass sich eine ‚Erinnerung' zunächst – beim ersten Hören – nicht als Fragment, sondern in ihrer realitätsnahen Form präsentiert. Eine Erinnerung an eine bestimmte Klangwelt wird hier also zunächst nicht als Bruchstück entdeckt, sondern in ihrer ursprüng-

[196] Dieses ‚hörende Nachforschen' basiert auf meinem eigenen auditiven Gedächtnis und Wissen, welches sich im Verlaufe der Beschäftigung mit Ferrari angesammelt hat: Mein auditives Erinnern wird so zum Teilwerkzeug einer Analyse der Werkrealisierung (siehe dazu auch die Erläuterungen in 1.4).

lichen Form – die Konstruktion von Erinnerungen wird von Ferrari im Prozess der Musik vollzogen, und damit formiert sich eine Art Verkehrt-herum-Hören, weil in *LesA* die Formierung von Erinnerung erneut stattfindet. Die Erinnerungen werden so durch ihre Bruchstückhaftigkeit quasi zu Anekdoten von bereits Gehörtem. Diese Aufschlüsselung der Neuformierung von Erinnerung wird denn auch mit Ferraris abschließender Anmerkung bestätigt: „[…] j'ai essayé de remonter le temps. C'est pas facile" (ebd.).[197]

Die Struktur der Fragmentierung ist in den Notizen nicht dokumentiert und in der reduzierten Übersicht lediglich skizziert: Ansammlungen von kleinen quadratischen Punkten deuten an, dass in einer Tonspur Bruchstücke vorhanden sind. Mein Versuch die Struktur hörenderweise aufzuschlüsseln ist gescheitert, weil die Fragmentstruktur einerseits nicht systematisch ausgeprägt ist, andererseits im weiteren Verlauf zu dicht wird.[198] Jedoch scheint das tautologische Konzept (4.3) als grundsätzliches Prinzip dahinter zu stehen, wenn auch in nicht aufzuschlüsselnder Form; so sind ansatzweise Repetitionen von Fragmentgruppen zu hören, wie auch ähnliche Dauerverhältnisse zu erkennen sind, wenn auch nur sehr vage. Folgende Auffälligkeiten sind beispielsweise vorhanden: Die Abfolge zweier Fragment-Abstände lang-kurz ist an mehreren Stellen nachzuvollziehen, so bereits bei den ersten Fragmenten des Vogelgezwitschers. Lang-Kurz bedeutet an dieser Stelle eine zweimalige Abfolge von Fragment-Abständen 51 Sekunden und neun Sekunden (3'56"–4'05"–4'56"–5'05").

Das Dauernpaar Lang-Kurz ist bereits in der Struktur der elektrischen Impulse angelegt, wie es der für Fragmente wie auch für die elektrischen Impulse verwendete Begriff ‚*Pic*' erahnen lässt. Der elektrische Impuls erklingt zu Beginn mit einem dreißig Mal wiederholten Doppelschlag – dem Herzschlag ähnlich – mit zeitlichen Abständen Lang-Kurz (in diesem Fall die Abstände 5.25" / 0.25"). Diese Puls-Struktur wird jedoch von zusätzlichen elektrischen Impulsen (dynamisch im Hintergrund) verdichtet, was zu einer grundsätzlich unregelmäßigen Struktur führt und so deutlich Herzrhythmusstörungen und Herzflimmern evoziert. Es erstaunt allerdings, dass in den ersten zwei Minuten der Musik dieses Dauernpaar eigentlich als regelmäßige Puls-Struktur wiederholt wird, von Hörern aber so nicht protokolliert wird: Die Unregelmäßigkeit steht im Vordergrund; die zusätzlichen unregelmäßigen Impulse tragen offenbar genug dazu bei, auch wenn sie dynamisch klar im Hintergrund klingen (siehe 7.2.3).

---

[197] Die zusätzliche Anmerkung „Comme j'ai déjà remonté un village en Italie" bezieht sich auf Ferraris *Presque rien N° 4 ‚La remontée du village'* (1990–1998).

[198] Auch mit Hilfe von einer geeigneten Audio-Software und Wellendarstellungen und Spektrogrammen wurden keine entsprechenden abschließenden Resultate erzielt. Die in dieser Analyse formulierten Aspekte wurden aber ebenso mit Hilfe einer Audiosoftware (*Reaper*) herausgeschält, insbesondere um Zeitdauern zu überprüfen.

Die dynamisch präsentere, regelmäßige Puls-Struktur wird später ebenfalls unregelmäßig: Das Dauernpaar Lang-Kurz beginnt dann lückenhaft zu sein, teilweise wird es auch durch Zusatzimpulse gestört. Die auffälligsten Unregelmäßigkeiten sind mit dem Erklingen erster Fragmente anderer Klänge verbunden, die zunächst so kurz sind, dass sie nicht als solche, sondern eher als Akzentuierungen der Impulse rezipiert werden (ab 1'38"). Bereichernd für die sich stets verändernde Puls-Struktur und ihre Unregelmäßigkeiten sind auch die unterschiedlichen Hüllkurven, welche die Impulse teilweise so transformieren, dass nur ein kurzes An- und Abschwellen des Klanges anstelle eines Akzents zu hören ist.

Die Analyse dieser Struktur, wie sie aus den elektrischen Impulsen gebildet wird, zeigt das Spektrum an Varianten auf, welche in der Fragmentierung von Klängen zur Anwendung kommen: Das zyklische Repetieren eines Klanges, seine Veränderung durch Überlagerung mit einem anderen Klang sowie verschiedene Varianten von Ein- und Ausschwingvorgängen. Mit diesen Verfahren ist Ferraris Konzept der Tautologie zwar zu erkennen (siehe 4.3), durch die ‚Arrhythmien' aber fast vollständig ausgehebelt. Dennoch scheint eine auffallend werkimmanente Denkweise vorhanden zu sein – inwieweit dies tatsächlich der Fall ist, bleibt offen, weil eine Analyse der vorhandenen Quellen diesen Schluss nicht restlos klären kann.

Zur Ironie der Geschichte zählt allerdings, dass Ferrari mit dieser Struktur ebenso sein bisheriges Schaffen ausschöpft wie sein Klangarchiv, und damit eine Werkimmanenz zwar vorhanden sein kann, diese aber nicht von Grund auf konzeptioniert ist, sondern aus Vorhandenem extrahiert wird. Diese erweiterte Archivexploitation wird im nächsten Kapitel diskutiert.

8.2.3 Erweiterte Archivexploitation: *Les Arythmiques* als *Exploitation de l'archive*

In *Les Arythmiques* wendet Ferrari die Archivexploitation zweifach an: Einerseits schöpft er sein Klangarchiv aus, um Klangbilder aus gefundenen Klängen zu realisieren. Andererseits verwendet er sein Klangarchiv ebenso als strukturelle Grundlage von *LesA*, als Basis von komponierter Struktur.

Die elektrischen Impulse sind als Klangmaterial und Struktur bereits in Ferraris Soundtrack zum Stop-Motion-Science Fiction Film *Chronopolis* (1982) des polnisch-französischen Filmregisseurs Piotr Kamler (*1936) zu hören. Dort sind die elektrischen Impulse allerdings nur in einer gut vierzig Sekunden dauernden Passage entsprechend vorhanden, anschließend

werden sie weiterentwickelt und vervielfältigt, so zum Beispiel als unregelmäßige Struktur, erhöht im Abstand von einer etwas zu kleinen Quart. Ebenso ist der aus *LesA* bekannte Liegeklang ähnlich zu hören; es ist also wahrscheinlich, dass die Liegeklänge zumindest teilweise aus *Chronopolis* stammen oder dort zumindest auch Verwendung finden. In *LesA* wird die Passage aus *Chronopolis* mit Liegeklang und elektrischen Impulsen jedoch langsamer abgespielt verwendet (79,7% der Geschwindigkeit, und deshalb auch circa eine große Terz tiefer) und klanglich etwas verändert; strukturell entsprechen sich die Passagen aber exakt.

Damit wird zum wiederholten Mal erkennbar, in welcher Weise sich Ferrari in seinem Klangarchiv-Fundus bedient: Es wird zurückgegriffen auf die ursprünglichen Klangmaterialien oder Ausschnitte davon – eine Aufnahme von Klängen kann also in mehreren Kompositionen Verwendung finden und je nachdem bereits die Struktur determinieren. Oder aber als Klangqualität maßgeblich zur Klangcharakteristik beitragen, ohne Struktur und Form zu prägen. Auch möglich ist ein eindeutiges Zitieren einer anderen, eigenen Komposition, wodurch sich eine spezifische Variante der *Mise en abyme* manifestiert (siehe 7.5 und 9.6): eine bereits existierende und möglicherweise dem Zuhörer bekannte Musik erklingt im Rahmen einer anderen. Das Archiv ist also ein Baustein-Archiv, bei welchem verschiedenste Formate von Bausteinen verfügbar sind und ausgeschöpft werden: Dabei sind nicht nur Klangobjekte, ‚Samples' an sich verfügbar, sondern auch Strukturbildendes, Reminiszenzen, Klangfarben, Gesten, Tonhöhenreservoire usw.

Über jeweilige Kriterien von Entscheidungsfindungen Ferraris können nur Vermutungen angestellt werden – und so auch über einen allfälligen Bezug zwischen *Chronopolis* und *LesA*: Der Film spielt in der futuristischen Stadt Chronopolis, „inhabited by powerful immortals who are utterly bored with the idea of eternity and so begin playing with time" (Anmerkung von Sandra Brennan, All Movie Guide, zitiert im Kommentar zu: Kamler 1982). Der Bezug wird damit offensichtlich, was Ferrari allerdings wie erwartet nie erwähnt. Er greift auf den Filmsoundtrack zurück, um sich mit der arrhythmischen Gestaltung von Zeit zu beschäftigen und den Versuch anzustellen, „de remonter le temps" (Ferrari 2005a).

Auch die Wahl des Ausschnittes lässt sich interpretieren – die Struktur des elektrischen Impulses besitzt in *Chronopolis* einen Vorlauf von ungefähr zwanzig Sekunden (ab 45'21", kurze Filmfassung[199]); dort erklingt der elektrische Impuls ebenso, ähnlich dem Herzrhythmus

[199] Es gibt zwei unterschiedlich lange Fassungen des Films. Hier gelten die Zeiten der kürzeren, 52 Minuten dauernden Fassung, wie sie online zu sehen und zu hören ist: http://ubu.com/film/kamler_chronopolis.html (Zugriff 23.12.2019). Auf dem Tonträger *Complete Music for Film* (Ferrari 2017, 3 CD-Box) hingegen ist der Soundtrack in einer längeren Version enthalten (Ferrari 1981–1982, 73 Minuten Dauer) – dort entspricht dieselbe

(Dauernpaar Kurz-Lang), jedoch mit beinahe stoischer Regelmäßigkeit; die zusätzlichen hintergründigen Unregelmäßigkeiten erklingen weitaus dezenter und konstanter. Nach zwanzig Sekunden (45'41") beginnt die Struktur sich rhythmisch zu transformieren – ‚arrhythmisch' zu werden – und sich zusätzlich vervielfältigt eine Quart höher zu bewegen; exakt an dieser Stelle beginnt auch jene rund dreieinhalb Minuten dauernde Passage, welche Ferrari für *LesA* als Grundbaustein ausgewählt hat, allerdings ohne die Vervielfältigungen auf anderen Tonhöhen. Die Struktur der Passage wird *Chronopolis* entsprechend übernommen, die Klangcharakteristik ist jedoch grundsätzlich weicher und räumlicher. Die elektrischen Impulse werden in *LesA* teilweise auch härter in ihrer Klangfarbe: dadurch, dass sie von einem anderen, sehr kurzen (1/10") Klang mit hohem Rauschanteil gedoppelt werden.[200] Das Bruchstückhafte der Struktur ist somit in der Passage als Grundbaustein bereits angelegt. Dieser wird von Ferrari zwar weiterentwickelt, zeitgleich aber dadurch gebrochen, dass er mit konträrem Inhalt gefüllt und von anderen Prinzipien gestört wird.

All diese Aspekte, welche diesen Grundbaustein betreffen, sind in Ferraris Notizen nicht dokumentiert. Die kompositorische Grundlage ist also einzig in ungeschriebener Praxis vorhanden und damit als solche flüchtig – ganz im Sinne, wie es Chion in seiner Charta der Musik fixierter Klänge postuliert, deren erster Artikel die Praxis betrifft: „Der Komponist fixierter Klänge arbeitet mit Klängen und nicht mit geschriebenen Zeichen in einem ständigen Hin und Her zwischen ‚tun' und ‚hören'" (2010 [1991]: 39, siehe auch 1.1.1). Es kann davon ausgegangen werden, dass die Fragment-Struktur nicht mit einer präzisen Übersetzung aus dem Grundbaustein angelegt ist, sondern vielmehr intuitiv umgesetzt ist – in diesem steten Hin und Her zwischen Hören und Machen.

Eine genaue Aufschlüsselung der Fragment-Struktur von *LesA* wäre denn auch nicht erhellend; weitaus interessanter ist wiederum die Art und Weise und das Ausmaß, wie Ferrari sein Archiv ausschöpft. Dazu muss zunächst angemerkt werden, dass betreffend dieser Archivexploitation rasch Verwirrung herrschen kann: so findet sich eine Passage (respektive einzelne Klangebenen davon) aus *Allô ici la terre* auch in *Chronopolis* wieder, aber auch in *Archives Sauvées des Eaux*.[201] Die Rekonstruktion einer Klanggenese ist also nicht ab-

---

Stelle (45'41") dem Zeitpunkt 1h00'03.5". Leichte Differenzen sind auch im klanglichen Bereich vorhanden; so ist in der kürzeren Fassung ein pulsierendes Knackgeräusch im Hintergrund zusätzlich zu hören, welches in der längeren Fassung fehlt.

[200] Auch möglich wäre, dass darin der Liegeklang für eine Zehntelsekunde sprunghaft lauter erklingt – durch die Kürze des Bruchstückes ist die Rezeption des Klanges schwierig.

[201] Das in *ASdE*, *4. Contrefaçon* (ab ca. 7'23") zu hörende rhythmische Geräusch („Schlagen", „Dreschen" (Gaudenz, ModA, Z. 259 f.) und dazugehörender Liegeklang sind in *Allô, ici la terre* in spielerischer Form zu

schließend möglich, dafür aber wiederum das weitaus aufschlussreichere Aufzeigen von Lebendigkeit und Transformierbarkeit innerhalb der Archivexploitation. Diesbezügliche Verbindungen sind vor allem zu *Les Anecdotiques* (Ferrari 2001–2002) festzustellen, was aus der Übersicht (Ferrari 2003c) und zusätzlichen Notizen (Montage de l'original, Ferrari 2003b) von *LesA* zu folgern ist, weil in beiden Kompositionen Klangbilder stichwortartig bezeichnet sind. Die meisten der Tonaufnahmen, auf welchen die Klangbilder von *LesA* aufbauen, sind an denjenigen Orten entstanden, welche in *Les Anecdotiques* expliziter portraitiert sind. Die Auflistung in Tabelle 4 entspricht den neun Klangbildern von *Les Arythmiques*, welche mit Hilfe der Betitelungen in *Les Anecdotiques* präzisiert werden können. Aus der Auflistung sind die Bezeichnungen aus der Hörprotokoll-Auswertung, soweit wie möglich geographisch-zeitliche Lokalisierungen und weitere Aspekte ersichtlich, welche aufgeschlüsselt werden konnten.

Bis auf wenige Ausnahmen sind die Tonaufnahmen der Klangbilder von *Les Arythmiques* 2001 entstanden und finden bereits in *Les Anecdotiques* Verwendung, teilweise wurden aber andere Ausschnitte der Aufnahmen benutzt. Die Zusammenstellung (Tabelle 4) widerspiegelt sich weitgehend in den Hörprotokollen (7.5), einzig die zwei ersten Klangbilder werden nicht geographisch verortet, weil dort keine Sprachidentifikationen möglich sind.

Bei dieser Zusammenstellung mag man sich kritisch fragen, inwieweit eine Identifikation oder die Ortsbestimmung von Tonaufnahmen überhaupt aufschlussreich und sinnvoll ist: Die Zusammenstellung generiert ein Wissen, das ebenso wie eine Auswertung von Hörprotokollen über die Grenzen des ‚Werks' hinausreicht und das Werk damit als ein nicht in sich geschlossenes Etwas begreift – ohne dieses aber gänzlich aufzulösen. Das Ziel ist es also nicht, Quellen oder Ursachen von Klängen aufzudecken, um den Fragekomplex zur *écoute réduite* neu zu öffnen – das ist im Falle Ferraris nicht von Interesse – sondern die Archivexploitation im Hinblick auf die Soundscape-Forschung zu thematisieren:

Denn einerseits geht es darum, realistische Abbilder zu durchleuchten, um Ferraris Archivausschöpfung präziser zu begreifen wie auch einen wichtigen Faktor der zugrundeliegenden Archivproduktion aufzuzeigen. Diese ist bei Ferrari deutlich von seinen Reisen geprägt, denn dadurch sammeln sich von den unterschiedlichsten Orten auf der Welt akustische Fundstücke an; ein Interesse, welches Ferrari seit den späten 1950er Jahren begleitete – „[…] j'ai senti tout

finden, begleitet von der in *ASdE* ebenfalls zu hörenden Meeresbrandung (*Allô, ici la terre,* Band A, um 48'45"; die rhythmischen Geräusche werden hier wohl mit Tonband in ihrer Abspielgeschwindigkeit manuell verändert), aber auch in *Chronopolis* um 22'22" (kurze Fassung), angereichert durch weitere rhythmische Elemente und mit verzerrtem Klang.

Klangbild (siehe Kap. 7)	Bezeichnung in *LesA* (von Ferrari)	Anmerkungen zu den zugrundeliegenden Aufnahmen
1. Ländliche Umgebung	Ronda	In *Les Anecdotiques* Abschnitt 2: *Plaza de toros, Ronda. L'arène est en réparation*, ab 4'20". Ronda, Provinz Malaga, Spanien, Juni 2001.
2. Dorf, Landwirtschaft	Ronda arrivée machine Suite Ronda	Aneinanderreihung zweier Aufnahmen, siehe Klangbild 1.
3. Dorfmarkt	Marché St Jean	Auf dem Markt von Saint Jean d'Angély, vgl. *Les Anecdotiques*: Abschnitt 3. Frankreich, Juli 2001. Die Aufnahme wurde von B. Ferrari gemacht.[202]
4. Épicerie	Marché	Siehe Klangbild 3.
5. Nach Italien	Sienna [Siena]	*Les Anecdotiques*, Abschnitt 6: *Un cyprès au choucher du soleil. Toscane*, August 2001.
6. In Amerika, Halle, Spital	‚Sit down' + ambiance Texas Texas Montage – cheval	Überlagerung und Aneinanderreihung verschiedener Aufnahmen. ‚Sit down': Möglicherweise aus San Gimignano (August 2001).[203] Texas: vgl. *Les Anecdotiques*: Abschnitt 9 bis 11, Oktober 2001; Tonaufnahmen auf einer Ranch in San Antonio.[204]
7. Besichtigung für Tonaufnahmen in Frankreich	Lafarge Montage Fragment Lafarge Mistral (überlagert)	Es wird über Aufnahmebedingungen diskutiert für: *Les Anecdotiques*, Abschnitt 12: *Les chaussures rouges. L'Estaque, France. Juillet 2002. Visite à la cimenterie Lafarge.* Die Zementfabrik befindet sich im 16. Arrondissement von Marseille.
8. Trip	-- (+Mer Eze)	In der Übersicht sind kurze Einschübe mit ‚Mer Eze' gekennzeichnet. Èze ist eine französische Gemeinde an der Küste zwischen Nizza und Monaco. Vgl. *Les Anecdotiques*, Abschnitt 7 und 8, September 2001.
9. Japanisches Restaurant	Montage Japon Montage Japon (überlagert)	Nicht im Zusammenhang mit *Les Anecdotiques*. In Tokyo aufgenommen, anlässlich des Japan-Aufenthaltes im September 2003 (*Archives Sauvées des Eaux* als Ferraris Zusammenarbeit mit Otomo Yoshihide). Erst gegen Ende der Arbeit in *Les Arythmiques* hinzugefügt (Fertigstellung im Oktober 2003). Siehe Notiz *Japon* (Ferrari 2003b).

Tabelle 4: Klangbilder: Aufnahmeorte

[202] Vgl. Email vom 13.01.2020, siehe Anhang xx.d.
[203] Nach B. Ferrari könnte die Aufnahme ‚Sit down' auch aus New York stammen, anlässlich eines Zahnarzt-besuches (Email vom 13.01.2020, siehe ebd.).
[204] Vgl. Email vom 13.01.2020, siehe ebd.

naturellement que l'enregistrement ouvrait la porte à d'autres domaines et ceux-ci n'étaient pas dans le studio" (Ferrari in: Caux 2002: 152 f.) – das Interesse für Klänge von sozialen Ereignissen, für markante Umgebungsklänge wie auch für gänzlich nebensächliche, klangliche wie auch nicht-klangliche Ereignisse.

Andererseits geht es bei der obigen Zusammenstellung auch darum, Teile dieser realistischen Abbilder geographisch-zeitlich lokalisieren zu können, weil solche Präzisierungen für die Soundscape-Forschung von Bedeutung sein können. In Ferraris Klangbildern sind häufig Montagen vorhanden, welche Informationen einer Lokalisierung verfälschen: so basiert beispielsweise das zweite Klangbild auf einer Tonaufnahme aus der spanischen Kleinstadt Ronda, darin (ab 6'51") sind aber die toskanischen Kuhglocken und das Geknatter zu hören, welche im sechsten Abschnitt von *Les Anecdotiques* aus der Ferne zu hören sind (*Un cyprès au coucher du soleil. Toscane*, ab 1'25"). Später ist auch das Glockengeläut aus demselben Abschnitt zu hören, als Bruchstück.[205] Verfälschungen sind in den Klangbildern also stets als Option zu bedenken.

Die realistischen Klangbilder, die uns Ferrari in *Les Arythmiques* vorführt, sind also häufig gar keine; sie werden nur virtuos vorgetäuscht. Ferrari spielt bewusst mit solcher Verwirrung und Verfälschung. Eine künstlerische Verarbeitung von Erinnerung an Klänge wird so ausgiebig gepflegt. Das Spiel mit Erinnerungen ist dabei auch zusätzlichen Transformationsprozessen ausgesetzt: Ferraris Erinnerungen, welche er in seiner Archivexploitation untereinander kombiniert, werden im Moment des Hörens von Erinnerungen der Rezipierenden durchkreuzt (siehe dazu Kapitel 7), welche ebenso ihre Relevanz haben wie diejenigen von Ferrari.

Eine Entschleierung von Klangbildern, wie sie hier vorgenommen wird, ist für das Hörerlebnis allerdings eher als Nachteil einzustufen. Denn möglicherweise wird die zuhörende Person damit ihrer eigenen Interpretationsvariante beraubt – derjenigen Variante, welche nicht zwischen Original und Montage unterscheidet, welche auch die Unentschiedenheit von Klangbildern benötigt, um sich überhaupt als individuelle Variante manifestieren zu können.[206] Andere Aspekte der Werkrealisierung tragen nicht zur destruktiven Entschleierung bei, sondern können Gründe für die vorhandene *Verschleierung* aufzeigen oder aber Gegenteiliges dazu

[205] Unklar bleibt an dieser Stelle, ob auch spanisches Glockengeläut vorhanden ist, dann allenfalls nur von Bruchstücken des toskanischen Geläuts überlagert.

[206] Hier besteht aus der Perspektive der Rezeption die Gefahr einer Autopsie des Werkes durch die Analyse der Werkrealisierung. Ähnliches fällt beispielsweise in der 2019 erschienenen Partitur zu *Madame de Shanghai* (Ferrari 2015) auf, weil darin Übersetzungen der chinesischen Sprache abgedruckt sind – auch wenn in der Musik Bruchstücke bzw. Stichworte des chinesischen Textes französisch zu hören sind; auch so findet eine Entschleierung statt, welche dem Hörerlebnis zuwiderläuft.

feststellen, um das Werk vertieft analysieren zu können. Bei *LesA* sind formale Verläufe auffallend, welche auch in den Hörprotokollen ihre Auswirkungen zeigten und besonders die Unschärfen von Transformationen zwischen Liegeklängen und Klangbildern betreffen, aber auch den *choc électrique*, die Fragmente und die elektrischen Impulse (diese werden beispielsweise als ständig vorhanden protokolliert, was aber nicht der Tatsache entspricht).

Ursachen für diese Unschärfen der Transformationen sind vielfältig.[207] Ein Überblenden zwischen Liegeklang und Klangbild erstreckt sich teilweise über längere Zeit; beim Übergang zum ersten Klangbild beispielsweise erstreckt es sich über knapp vierzig Sekunden. Bereits beim zweiten Klangbild (*Dorf, Landwirtschaft*) muss der Begriff des Überblendens aber in Frage gestellt werden, weil das gut vier Minuten dauernde Klangbild schon nach zwei Minuten wieder von einem Liegeklang überlappt wird; hier findet bereits eine kontinuierlichere Überlagerung statt und nicht nur ein Wechsel zwischen Klangbild und Liegeklang. Ein weiteres Beispiel einer Unschärfe ist der Beginn vom sechsten Klangbild (*In Amerika, Halle, Spital*): Dort sind die kurzen (rund eine halbe Minute dauernden) Tonaufnahmen „Sit down“ und „Ambiance Texas“ übereinandergelegt, die Fortsetzung des Klangbildes („Texas Montage“) folgt aber nicht unmittelbar im Anschluss. Dass dazwischen, während etwa zwanzig Sekunden, lediglich ein Liegeklang und verschiedene Bruchstücke zu hören sind, bleibt in Hörprotokollen erstaunlicherweise unerwähnt.

Auch wenn die Klangbilder als solche mehrheitlich klar rezipiert werden, ist ihr Erscheinen und Verschwinden somit diffus gestaltet. Zusätzlich wird die Unschärfe dadurch verstärkt, dass sich die Fragmente (von akustischen Umgebungen und Liegeklängen) wie auch die Struktur des elektrischen Impulses mit den Klangbildern durchkreuzen respektive konkurrieren. Weil die Fragmente als bruchstückhafte Erinnerungen begriffen werden können und trotz Ausblenden eines Klangbildes weiterhin vorhanden sind, wird ein klares Überblenden zwischen Klangbild und Liegeklang vermieden: Vielmehr wird dieser Vorgang durch diese bruchstückhaften Erinnerungen gestört, und Klangbilder finden so in Bruchstücken ihre scheinbare Fortsetzung. Unvorhersehbares und variantenreiches Überblenden sowie die stete Akkumulation von Fragmenten sind also Gründe dafür, dass formal ein diffuser Ablauf zu hören ist. Dennoch werden die Klangbilder durch ihre Nähe zur Realität und ihre sprachlichen Elemente, aber auch durch die abgrenzende Charakteristik zu Liegeklängen und Fragment-Struktur klar als akustische Umgebungen, als *situations sonores* rezipiert. Spätestens beim achten Klangbild

[207] In der Übersicht zu *LesA* (Ferrari 2003c) sind Liegeklänge und Klangbilder einzig in ihrer Dauer dargestellt – das Überblenden muss dort also mitgedacht werden.

(*Trip*) wird eine klare Abgrenzung allerdings überflüssig oder vielmehr verunmöglicht, weil dann die Durchkreuzung von Fragmenten, Liegeklängen und akustischen Umgebungen eine Komplexität und Dichte erreicht haben, dass sich ein Klangbild eher durch die Verschmelzung sämtlicher Elemente formiert. Doch auch zuvor wird eine Variante von Verschmelzung als Konzept umgesetzt: Das sechste Klangbild (*In Amerika, Halle, Spital*) ist in seiner Textur bereits sehr bruchstückhaft und wird während längerer Zeit nur von Fragmenten derselben Tonaufnahme überlagert; Erinnerungen an Vorangegangenes fehlen hier.

In *LesA* zeigen sich deutliche Parallelen zu Ferraris Beschreibung von *Hétérozygote*:

> L'œuvre précédée par une ouverture est composée de huit tableaux séparés ou non par des intermèdes. Et, si on veut pousser plus loin le paradoxe, on peut dire que les titres des tableaux sont facultatifs et que les intermèdes sont aussi des tableaux, etc. (Ferrari 1964: 32)

Werden die Begriffe ‚*tableaux*' und ‚*intermèdes*' durch die Begriffe ‚Klangbilder' und ‚Liegeklänge' ersetzt, sind mehrere Eigenschaften zu *LesA* formuliert: Ob Klangbilder voneinander abgesetzt sind oder nicht, bleibt unklar und den Zuhörenden überlassen. Ob Passagen mit Liegeklängen (inklusive der Fragmente) ebenso als Klangbilder zu begreifen sind, bleibt ebenso offen. Inwieweit Klangbilder einer Identifikation unterzogen werden sollen oder nicht, bleibt in *LesA* unklar, weil Betitelungen grundsätzlich fehlen. In *Hétérozygote* hingegen sind Betitelungen der *tableaux* vorgeschlagen („proposés par l'auteur", Ferrari 1964: ebd.), beispielsweise *La Plage*, *De l'aube à Midi sur le Marché* oder *Géométrie du Ciel*; die Gliederung in entsprechende Tracks auf dem Tonträger ist jedoch nicht vorhanden, womit bei der zuhörenden Person wiederum Unklarheit herrscht. Auch wenn *Hétérozygote* im Vergleich zu *LesA* deutlich anders gestaltet ist, gelten die grundsätzlichen, oben zitierten Überlegungen Ferraris für beide Werke. Dass sich dahinter auch klare Strategien der Gestaltung verbergen, ist zu erwarten. So sind in *LesA* Unschärfen von Überblendungen wie auch die Verschmelzungen der gänzlich konträren Elemente Liegeklang, akustische Umgebung und Fragment-Struktur bei vertiefter Betrachtung nicht unerklärbar, sondern größtenteils als naheliegend zu interpretieren – auch wenn das zu hörende Ergebnis als verstörende, paraspektrale Musik wahrgenommen wird (siehe 7.5 und 9.2).

8.2.4 Mögliche Gliederungen

Les Arythmiques lässt sich aus formalanalytischer Sicht in drei Abschnitte gliedern, trotz den zuvor konstatierten Unklarheiten. Ein erster Abschnitt (00'00" bis 23'15") beginnt mit einem *choc électrique* (hier ist auch eine Parallele zur *Ouverture* von *Hétérozygote* zu erkennen) und endet mit „Sit down, here please“. Der daran anschließende zweite Abschnitt (23'12" bis ca. 29'50") endet mit dem Eintritt in das siebte Klangbild (*Besichtigung für Tonaufnahmen in Frankreich*), wiederum mit einem Signallaut in klar verständlicher Sprache („Bonjour Monsieur“). Damit wird der dritte Abschnitt eröffnet, dem eine Coda (*Japanisches Restaurant*, neuntes Klangbild) folgt. Diese Dreiteiligkeit von *LesA* ist durch mehrere Auffälligkeiten zu erklären.

Der erste Abschnitt beinhaltet zwar bereits die fünf ersten Klangbilder und beansprucht mit seinen 23 Minuten gut die Hälfte der Dauer von *LesA*, durchsetzt von drei relativ unerwarteten *Chocs électriques*. Es sind mehrere Gründe vorhanden, die diesen ersten Abschnitt als solchen begreifen lassen: So findet eine Akkumulation von Fragmenten statt, die in diesem Abschnitt als systematisch verstanden werden kann, wie es auch Henri in seinem Hörprotokoll formuliert (ModA, Z. 52, 55, 76; ModC, Z. 21 f.; siehe auch 7.3). Sie ist deshalb systematisch, weil bis auf wenige Ausnahmen (bei welchen quasi Erinnerungen aus anderen, nicht gehörten Aufnahmen als Bruchstücke erscheinen) nur Bruchstücke von zuvor Erklungenem angesammelt werden und eine zunehmende Verdichtung der Struktur stattfindet. Gleichzeitig wird die Struktur des elektrischen Impulses zunehmend vielfältiger, insbesondere in der durch unterschiedliche Raumakustik veränderlichen Klangcharakteristik.

Die fünf Klangbilder wechseln zwar diffus, aber dennoch relativ konsequent mit den artifiziellen Liegeklängen ab. Diese Konsequenz wird jedoch nach ungefähr dreizehn Minuten von einem zusätzlichen Element beeinträchtigt: dort erklingt die Melodielinie[208] (siehe 7.4) zunächst fragmentarisch als Bruchstück, wird aber zunehmend kontinuierlicher, als dem Liegeklang zugehörend – quasi als eine Art Umkehrung des Prozesses, welcher sich in der Akkumulation von Fragmenten aus zuvor Erklungenem manifestiert. Zeitgleich wird die Fragment-Struktur zusehends verworrener und der Liegeklang orchestral verdichtet. Einem *choc électrique* um 22'33" (der bisher vierte *choc électrique* – „Avec ce son, qui revient

[208] Das Tonmaterial dieser Melodielinie ist ein Zitat aus *Sexolidad* (Ferrari 1983).

périodiquement à chaque fois que je change de tableau[,] j'ai rythmé la composition" (Ferrari 2005a)) folgt eine deutliche Veränderung, eine Form von musikalischem wie auch physischem Zusammenbruch: der elektrische Impuls und die Melodielinie fehlen, Fragmente sind nur noch sehr selten zu hören, und der inzwischen betont orchestrale Liegeklang blendet langsam aus. Anschließend ist einzig eine akustische Umgebung (*Halle*, sechstes Klangbild) erkennbar, und darin ist ein erstes Mal sprachlich Eindeutiges zu hören: „Sit down, here please" (23'15"). An wen diese Aufforderung gewandt ist, bleibt offen. Der Kontext erlaubt aber dennoch die Vermutung, dass damit diejenige Person angesprochen ist, welche die Tonaufnahme macht, respektive der Komponist und damit Ferrari selbst – doch auch die zuhörende Person kann sich angesprochen fühlen.

Als Fortsetzung – und damit als Beginn des zweiten Abschnitts von *LesA* (23'15" bis ca. 30'00") – erklingen erneut nur ein Liegeklang und elektrische Impulse, ähnlich zum Ouvertüre-artigen Beginn, jedoch mit betont unregelmäßiger Struktur der elektrischen Impulse. Das sich nun etablierende sechste Klangbild (*In Amerika, Halle, Spital*) ist deutlich anders gestaltet als die vorangegangenen fünf: Es handelt sich um ein Gespräch, welches Erklärungen dazu beinhaltet, wie etwas gemacht wird; semantischer Inhalt des Gesprochenen ist hier weitaus deutlicher als im ersten Abschnitt von *LesA* rezipierbar (aber nicht zwangsläufig verständlich), und die zuhörende Person – oder Ferrari – wird als beteiligte Person vorausgesetzt. Die Textur dieses Klangbildes ist viel fragmentarischer als jene der vorangegangenen des ersten Abschnittes; nun stellt sich eher der Eindruck eines Hörspiels ein als derjenige eines atmosphärischen Klangbildes von akustischer Umgebung. Zudem ist ein Liegeklang beinahe während der ganzen Dauer des Klangbildes im Hintergrund zu hören. Nach der Dichte und Verworrenheit des ersten Abschnittes von *LesA* wirkt dieser Teil dadurch wie ein Ruhepol: Der Liegeklang wird vom hörspielartigen Klangbild überlagert und von einigen elektrischen Impulsen durchsetzt, zeitweise allerdings mit einem regelmäßigen, aber bedeutend rascheren Puls. Fragmente setzen wieder ein (ab 24'33"), zunächst unmerklich und ausschließlich aus gegenwärtig Klingendem – das heißt, die Fragmente sind nur aus dem gerade zu hörenden sechsten Klangbild extrahiert. Hier werden also nicht bruchstückhafte Erinnerungen von Vergangenem akkumuliert, sondern viel eher Wahrnehmungsstörungen musikalisiert oder Erinnerungen des Gegenwärtigen generiert. Später erklingen wiederum Fragmente von zuvor Gehörtem, hauptsächlich aus dem

vorangegangenen fünften Klangbild bekannte Sprachfetzen, welchen aber jegliche Semantik fehlt.[209]

Mit dem Ausblenden des Liegeklangs um 26'20" verschwinden auch die elektrischen Impulse. Analog zum Ende des ersten Abschnitts bleibt die hörspielartige Umgebung übrig, mit nur vereinzelten Fragmenten. Einem erneuten *choc électrique* (27'10") folgt jene Passage von *LesA*, welche ungewöhnlich bruchstückhaft klingt und überdies mit kurzen Momenten von Stille durchsetzt ist.[210] Im Rahmen dieser Formanalyse wird eine Verbildlichung deutlich, wie sie mit Ferraris Werkkommentar wachgerufen wird: Es wird operiert, möglicherweise ein Herzrhythmus mithilfe von einem Elektroschock reguliert oder reaktiviert (denn der elektrische Impuls fehlt). Dazwischen werden in Momenten absoluter Stille deutliche Abgründe sichtbar. Der ursprüngliche Kontext des Gespräches kann aber auch eine gänzlich andere Thematik beinhalten.

Ähnlich dem Ende des ersten Abschnitts folgt den abgründigen Momenten von Stille eine Verdichtung von Fragmenten in zeitlich komprimierter Form: innerhalb von zwei Minuten akkumulieren sich Fragmente sämtlicher bisheriger Klangbilder, elektrische Impulse und der Melodielinie, überlappt mit einem Liegeklang. Hier wird zudem mit zusätzlichen Fragmenten von Musik mit (imitierten) akustischen Instrumenten verdichtet. Anschließend an diese Verdichtung findet ein erneuter musikalischer Zusammenbruch statt, der jedoch sehr diffus gestaltet ist, als bisher unklarster Übergang zum siebten Klangbild (*Besichtigung für Tonaufnahmen in Frankreich*), mit welchem der dritte und letzte Abschnitt von *LesA* beginnt (30'00" bis 40'12").

Wiederum – ähnlich zum Beginn des zweiten Abschnittes – ist eine realistisch anmutende, hörspielartige Passage zu hören, vor allem die Begrüßung ist als eine Art Rückkehr zur Realität interpretierbar („Bonjour Monsieur“ – „Luc Ferrari, bonjour“). Auch hier setzt aber nach kurzer Zeit eine Überlagerung mit einem Liegeklang ein (inklusive sporadischer elektrischer Impulse). Die Fragmente von zuvor Erklungenem und die Musikbruchstücke führen nach rund zwei

[209] In der Übersicht (Ferrari 2003c, siehe auch Anhang vi.) ist eine dem Endergebnis abweichende Variante dargestellt: Dort sind während der ganzen Dauer vom sechsten Klangbild keine Fragmente vom fünften Klangbild eingezeichnet.

[210] In Ferraris elektroakustischer Musik sind solche Momente der Stille äußerst selten – eher verwendet er Tonaufnahmen von stillen Umgebungen, um Stille zu erzeugen. Hier aber ist diejenige spezifische Leere als Stille vorhanden, welche sich nur auf Tonträgern manifestieren kann: dadurch, dass auch tatsächlich kein Signal aufgezeichnet ist (bis auf ein allfälliges Grundrauschen der technischen Apparate o. Ä.), ist eine Pause zu hören, allerdings eine ‚klinische‘.

Minuten (ab ca. 32'00") zu einer extremen Verdichtung heterogenster Art. Auch ein *choc électrique* erklingt (um 33'03"), gefolgt von einer geringeren Dichte von Fragmenten (und der ‚Absenz' von Fragmenten wie zum Beispiel den Bruchstücken von italienischer Sprache). Dennoch setzte sich die Verdichtung fort; sie betrifft aber vor allem die Liegeklänge, welche hier vervielfacht werden und die noch vorhandenen Fragmente dynamisch zusehends überdecken.

Mit dem achten Klangbild (*Trip*, Meeresbrandung) wird ein musikalischer Höhepunkt in klassischem Sinne erreicht. Die Klangcharakteristik hingegen verkörpert das Gegenteil eines klassischen musikalischen Höhepunktes: hier lässt sich in aller Deutlichkeit der Einfluss der jüngeren experimentellen Elektronikmusiker und der *Noise-Musik*[211] erkennen – ein übersättigtes Klangbild, welches in seiner Dichte keine Transparenz mehr zulässt; die Klangqualitäten sind dabei in ebendieser intransparenten Dichte zu finden. Ein *choc électrique*, quasi als klassische formale Klammer, beendet diese Passage, und es folgt eine Coda aus realistisch anmutender japanischer Restaurant-Atmosphäre und einem vergleichsweise leicht klingenden Liegeklang (welcher aus *Allô, ici la terre* stammt) und elektrischem Impuls. Überraschend und in den Notizen nirgends vermerkt ist Ferraris Stimme (einem selbstironischen „Bon, j'arrête là"), mit der auch das achte Klangbild (*japanisches Restaurant*) unvermittelt abbricht (39'07"). Übrig bleiben der Liegeklang und die Struktur des elektrischen Impulses, sich gegenseitig leicht beeinflussend, weil sie klanglich ineinander verwoben sind. Wiederum bricht dieser Klangstrang unvermittelt ab, und eine Stimme ist zu hören: „Do you have any questions?" Hier sind also mehrere formale Klammerschließungen zu erkennen. Mit „Bon, j'arrête là" tritt Ferrari quasi aus der Musik heraus, in der er sich zuvor selbst bewegt hat.[212] Der wiederum ironische Kommentar „Do you have any questions?" hingegen ist ein zusätzliches Heraustreten, denn damit ist die zuhörende Person eindeutig angesprochen. Mit der mehrfachen Klammerschließung manifestiert sich letztlich ein für Ferrari typisches Phänomen in der Art einer *Mise en abyme* (siehe 9.6).

Die formale Dreiteiligkeit von *LesA*, wie sie hier formuliert und begründet ist, kann möglicherweise erst nach ausgiebigem wiederholtem Hören rezipiert werden. Eine solche Dreiteiligkeit zeigt sich zwar partiell in den Hörprotokollen, Klarheit darüber wird im Rahmen

[211] Siehe auch 7.5, Fußnote 159.
[212] Die Klammerschließung „Bon, j'arrête là" mit Ferraris Stimme sollte nur dahingehend als Todesvorahnung interpretiert werden, als dass sie als eines der letzten selbstironischen Einsprengsel in Ferraris Schaffen gelten kann.

der drei Hördurchgänge des ROCRT jedoch nicht erreicht. Klare Form wäre auch nicht das Ziel von Ferrari gewesen, vermittelte er doch lieber paradoxe Situationen denn eindeutige Klarheiten.

Nicht zu erklären ist der Grund, welcher zur arbiträren Gliederung in Tracks geführt hat.[213] Wie in 6.7 verdeutlicht wird, ist zwar auch bei *ASdE* eine Gliederung in Abschnitte als problematisch einzustufen. Dort sind aber die Abschnitte zumindest mit Titeln versehen, welche auch Charakteristiken der entsprechenden Passagen widerspiegeln. *LesA* hingegen ist in seiner Gesamtheit zu kontinuierlich wie auch zu fragmentiert, zu verworren und vielschichtig, deshalb könnten die Abschnitte auch nicht mit Titeln spezifischer Charakteristiken versehen werden. Und so resultiert eine Abfolge unbetitelter wie auch eigentlich nicht nummerierter Abschnitte (siehe Anhang xviii.d). Diese Gliederung wurde auch für den ROCRT Modell B verwendet. In der 10-CD-Box *Luc Ferrari. L'œuvre électronique* (2009) sind lediglich der Werktitel *Les Arythmiques*, Tracknummern und dazugehörende Zeitangaben vermerkt – was bei mehreren Werken Ferraris in ähnlicher Weise zu beobachten ist.[214] Ein Blick in die Werkrealisierungsnotizen von *LesA* zeigt keine solche Gliederung. Auf einem anderen Tonträger (Ferrari 2009a) – der Erstveröffentlichung von *LesA* – ist erstaunlicherweise eine andere zeitliche Einteilung vorhanden: dort ist das Werk in sieben statt sechs Abschnitte gegliedert, welche nur mit ihrer Zeitdauer näher bezeichnet sind (siehe Anhang xviii.d). Ein einziger triftiger Grund der durchaus irritierenden Vorgehensweise wäre im Grundbaustein der Musik zu finden: Genauso, wie Fragmente unvermittelt erklingen und an unerwarteten Momenten ein Zerschneiden von kontinuierlichem Klangmaterial vorgenommen wird, kann *Les Arythmiques* auch zergliedert werden – auch wenn keine hörbare Logik daraus resultiert. Einen anderen Lösungsansatz der problematischen Gliederung kontinuierlicher Musik findet die britische Improvisations-Gruppe AMM: Eine ihrer CD-Publikationen trägt den diesbezüglich geistreichen Titel *Tunes without measure or end*, ergänzt durch eine Anmerkung auf der CD-Hülle: „The music is continuous. Time codes have been inserted to aid retrieval" (AMM: Prévost, Tilbury u.a. 2001). Gut möglich, dass ähnliche Gründe zur arbiträren

[213] Parallelen zu einer solch arbiträren Gliederung sind auszumachen bei Schellack-Platten, auf welchen in Folge der Abspielgeschwindigkeit 78rpm und damit äußerst limitierter Spieldauer zwangsläufig nur Abschnitte eines Satzes einer Beethoven-Symphonie auf einer Schallplattenseite Platz fanden.

[214] In Softwareplayern können hingegen Nummerierungen auftauchen, weil diese als Metadaten der Audiodateien gespeichert und diese so in Datenbanken wie www.gracenote.com verzeichnet sind. Ein Grund dafür ist, dass identische Dateinamen im digitalen System nicht vorgesehen respektive nicht praktikabel sind. Um eine korrekte Track-Abfolge garantieren zu können, sind diese deshalb mit ‚*Les Arythmiques*' und anschließender Abschnittnummer betitelt.

Gliederung von *Les Arythmiques* führten, aber nicht als solche ausformuliert sind – und so wäre beispielsweise *blurred sound-pictures without measure or end* als Untertitel zu *Les Arythmiques* durchaus vorstellbar.

8.3 Folgerungen

Die mit *ASdE* und *LesA* auf Rezeptions- und Produktionsseite durchgeführten Analysen haben keinen abschließenden Charakter – was auch nicht das Ziel dieser Arbeit ist. Vielmehr soll es eine Auslegeordnung sein, die sich aus den Hörprotokoll-Analysen und jenen der Werkrealisierung und Produktionspraxis zusammensetzt: eine Auseinandersetzung mit der Musik, ohne sich zu sehr auf das Objekt Musik zu fokussieren, sondern die Grenzen zwischen dem Subjekt – sei dies die zuhörende Person oder der Komponist – und diesem Objekt Musik ins Zentrum zu stellen respektive diese Grenzen aufzulösen. Damit wird schließlich auch Ferraris offenes Gesamtwerk begreifbar: Während es sich teilweise um in sich geschlossene Werke handeln kann, findet Ferrari dennoch spezifische Varianten poröser Werkgestalten. Dafür sind verschiedene Faktoren ausschlaggebend, die nun abschließend die Untersuchungen von Teil III abrunden, bevor mit der Konklusion (Kapitel 9) die Forschungsergebnisse präsentiert werden.

Einerseits zeigt sich eine Porosität zwischen Rezipierenden und Produzent (siehe 1.1.3 und Kapitel 5): *Archives Sauvées des Eaux* ist stark von Offenheit in der Spielpraxis geprägt, welche auch eine entsprechende Offenheit im Hörprozess hervorruft. In *Les Arythmiques* hingegen ist eine Vermischung von Erinnerungen auffallend – Erinnerungen vom Komponisten, die sich mit denjenigen des Rezipienten vermischen, diese aber auch generieren und beeinflussen. Eine heterogene Kombination von Lebenswelt und streng wirkender Fragment-Struktur ist bei *LesA* ein weiterer entscheidender Aspekt der Porosität zwischen Zuhörer und Produzent, respektive zwischen Zuhörer und Werk: eine raffiniert konfliktreiche Situation zwischen Lebenswelt und oktroyierter irritierender Struktur.

Andererseits ist Mehrdeutigkeit ein weiterer relevanter Faktor für poröse Werkgestalten. Bei *ASdE* erübrigt sich die Frage nach Komposition und Improvisation trotz Konzertmitschnitt und Live-Performance; damit entzieht sich die Musik in ihrer Lebendigkeit, Performativität und Veränderbarkeit einer Werkcharakterisierung. Die vermeintliche Fixiertheit eines Klangarchivs wird in die Freiheit des improvisatorischen Umgangs entlassen, wodurch die Musik auch nach

dem Tode Ferraris ihre Lebendigkeit beibehält. Bei *LesA* ist die Genre-Mehrdeutigkeit einerseits entscheidend – auch wenn dazu keine Frage auf Seiten der Hörer auftaucht, ist sie für den offenen Werkcharakter prägend: Es bleibt eigentlich unklar, ob einem Hörspiel zugehört wird oder einer grenzenlosen, genreübergreifenden Musik. In den Klangbildern von *LesA* zeigt sich auf Rezeptionsseite andererseits eine Mehrdeutigkeit und Unentschlossenheit, die dem Werk zu seiner Porosität verhilft.

Bereits in der Werkrealisierung sind Ursachen für diese Mehrdeutigkeit zu finden, so zum Beispiel bei Montagen aus verschiedenen Tonaufnahmen, resultierend in verfälschten realistischen Umgebungen, wie es oben erläutert ist. Auch Teruggis Analyse von *Hétérozygote* bestätigt diese Herangehensweisen Ferraris:

> Wir durchqueren Klangwelten, die realistische Situationen nicht unbedingt wiedererkennen lassen, in denen Wort- und Klangsinn austauschbar werden. Es ist eine Studie über die Mischbarkeit, über das Zusammenspiel abstrakter, konkreter und referentieller Klänge. Außerdem ist die ‚realistische' Welt, die uns hier vorgestellt wird, oft ganz und gar komponiert, in dem Sinne, dass Ferrari Klänge verschiedenen Ursprungs zusammensetzt, um virtuelle Bedeutungen zu schaffen […]. (2005: 60)

In der dazugehörenden Fußnote erwähnt Teruggi als Beispiel eine Passage von *Hétérozygote*, bei welcher Ferrari eine Tonaufnahme von Pausengesprächen einer Opernaufführung in Bayreuth und Tonaufnahmen von Tierstimmen kombiniere, „um den Eindruck eine vielsprachigen Stimmgewirrs auf einem Markt zu schaffen" (Fußnote 9 in: Teruggi 2005: 66; in *Hétérozygote* zu hören ab ca. 16'20", De l'aube à Midi sur le Marché). Ich rezipiere dieses Klangbild allerdings anders; die Tierstimmen höre ich eher als ein Nachäffen von Kommentaren, die von verschiedenen Leuten geäußert werden. So zeigt sich, wie fragil die Musik Ferraris gegenüber der Rezeption sein kann, weil sie eine Mehrdeutigkeit benötigt. *LesA* enthält ebenso Mehrdeutiges und Unentschlossenes, jedoch in einer ästhetisch aktuelleren Fassung: Zwischen Hörspiel-Rätsel und aktueller Noise-Musik angesiedelt, kann diese Musik als eine der konsequentesten, aber auch reichhaltigsten Arbeiten Ferraris gelten. Ästhetische und realisationspraktische Einflüsse dazu sind in den Kollaborationen mit jüngeren Elektronikmusikern im Rahmen von *ASdE* zu vermuten – was auch einer der Gründe dafür ist, dass der Fokus auf diese beiden Werke besonders aufschlussreich ist. Ebenso entscheidend ist jedoch, dass sich *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* in ihrer ausgeprägten Verschiedenheit ergänzen.

Die in den Kapiteln 6 bis 8 erschlossenen Aspekte werden in der Konklusion (Kapitel 9) mit Ferraris Konzepten (Kapitel 4) verschmolzen – damit werden die Folgerungen daraus in einer Form präsentiert, die auch für zukünftige Untersuchungen von Ferraris Instrumentalmusik Ergebnisse liefern können, aber vor allem Aufschlussreiches in Bezug auf Ferraris elektro-akustische Musik in ihrer Gesamtheit beitragen.

TEIL IV – KONKLUSION

9. *Écoute élargie*

Die in dieser Arbeit unternommenen autoethnographischen Höranalysen von *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* vertiefen den Einblick in Ferraris Musik auf neue Art. Erstmals können dadurch die Konzepte wie Heterozygotie, Tautologie oder anekdotische Musik genauer verortet und reflektiert werden. Da beide untersuchten Werke in Ferraris Arbeitsphase der *Exploitation des Concepts* (2000–2005) entstanden sind, werden so auch Verknüpfungen zwischen seinen Konzepten umso deutlicher. Insbesondere die höranalytische Herangehensweise eröffnet dafür ein breites Spektrum an Zugängen, welche zusätzlich durch die Produktions- und Praxisanalyse erweitert werden und zu neuen Erkenntnissen beitragen. In der Konklusion der Forschungsarbeit werden nun die gewonnenen Erkenntnisse verknüpft: Als Folgerung der Untersuchung werden Begriffe ausdifferenziert oder neu ins Spiel gebracht: Hörort, Hörbild, Paraspektrales und Supraspektrales, Oxymoron, *écoute autoethnographique* oder die *Mise en abyme*.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass *Archives Sauvées des Eaux* als supraspektrale Musik der *nouveaux concrets du temps réel* verortet werden kann, in welcher sich verschiedene fiktive Hörorte formieren. *Les Arythmiques* hingegen ist eine paraspektrale Musik mit flüchtigen Hörbildern und radikaler Struktur. Beiden gemeinsam ist ein hoher Anteil an Heterogenität, dies allerdings in jeweils spezifischer Konfiguration. Die Gewichtung zwischen dem Komponisten Ferrari, dem ‚Werk' und der rezipierenden Person ist ebenfalls spezifisch einzuordnen: Während die Komposition *Les Arythmiques* deutlichen Werkcharakter besitzt und diesen auf subversive Weise zu durchbrechen sucht, wird in *Archives Sauvées des Eaux* eine offene Musik ‚ohne Werk' in präziser Form konstituiert; die zuhörende Person wird in beiden Fällen stark miteinbezogen – trotz Tonträger, vermeintlich geschlossenem Werkcharakter beziehungsweise Konzertmitschnitt.

In den durchgeführten Untersuchungen selbst wurden die verschiedenen Schwerpunkte bewusst nur selten verknüpft. Mit der nun folgenden Zusammenführung werden diese Abgrenzungen aufgelöst und die einzelnen Forschungsfelder zueinander in Bezug gesetzt, ohne nur das Übereinstimmende suchen zu wollen – denn dieses ist zu einem beträchtlichen Teil auch gar nicht vorhanden. Vielmehr wird erweitert und nach allfälligen Parallelen gesucht, wie

auch Ergänzungen vorgenommen werden. Die Analyse konkludiert hier also in einer Zusammenführung, ohne aber die Musik abschließend untersucht zu haben. Der Leserin und dem Leser sollte inzwischen klar geworden sein, dass Ferraris Musik dafür der falsche Forschungsgegenstand ist. Es ist deshalb auch evident, dass diese Zusammenführung die Musik wieder in ein offenes Feld der Rezeption entlässt.

Die Untersuchung, insbesondere jene der Auswertungen der Hörprotokolle, welche mittels des *Repeated One Chance Reception Tests* (ROCRT) entstanden sind, war nicht ohne Risiko zu bewerkstelligen. Soll die Musik als solche ernst genommen, ihre Risikofreudigkeit und ihre künstlerische Freiheit mitberücksichtigt werden, ist dieses Risiko allerdings naheliegend. Es wurde deshalb bewusst eingegangen, denn nur so kann Ferraris Musik weitgehend losgelöst von theoretischen Hintergründen untersucht werden, nur so kann der freien Phantasie ihre Wichtigkeit zugestanden werden, die für diese Musik unumgänglich sein dürfte. Die Untersuchung widersetzt sich also dem, wovor Konrad Böhmer in seinem Beitrag über den ‚Un-Sinn des Analysierens' provokant warnt:

> Wenn wir nicht hineingreifen in die Dunkelheit des Werkes und Mittel theoretischer Mitteilung oder Erhellung finden, die mit keiner analytischen Kategorie der Vergangenheit auch nur das geringste zu tun haben, dann wird die musikalische Analyse gerade der avanciertensten [sic] Werke immer aufs Neue – und unheilvoll – nur dazu taugen, die freie Phantasie an die Ketten akademischer Betriebsamkeit zu fesseln. (Böhmer 1997: 44)

Die hier durchgeführte Untersuchung darf als ebenso risikofreudig wie die untersuchte Musik selbst begriffen werden – dieses Korrelat zwischen Forschungsgegenstand und Methode schätze ich im Nachhinein als äußerst entscheidend ein. Nanz erkennt die Problematik bezüglich Improvisation (Nanz 2011: 9 f., siehe auch 5.2), sie widerspiegelt sich aber auch in Böhmers Haltung, welche er bezüglich der Analyse elektroakustischer Musik einnimmt:

> Wo Musik überhaupt noch Kunst ist (und somit *existentielles Risiko!*) muss sie sich heute mehr denn je [[215]] jeglichem Versuch der Vereinnahmung widersetzen. Sie gehört nicht in die gutgeheizten Hochschulräume [,] sondern an den Felsen des Prometheus. Denn auch in der Musik unserer Zeit hätte zu gelten, dass *nur das Unmögliche möglich ist*! (1997: 44)

Böhmers Statement ist radikal, allerdings mit berechtigten Argumenten, welche gerade in dieser Untersuchung von Ferraris Musik ihre Dringlichkeit beweisen: Das Riskante ist im

[215] Im Original: „je denn mehr".

Forschungsgegenstand selbst zugegen und wurde gerade deshalb auch in der Untersuchung eingegangen, um das Unmögliche als möglich anzunehmen.

Die Resultate der Untersuchungen sind zu weitgefächert, als dass sie in wenige Worte zu fassen sind. Die hier konstatierten Ergebnisse sind denn auch nicht bei sämtlichen beteiligten Hörern zu beobachten, aber aus der Analyse der Protokolle zu extrahieren – womit offenbleibt, ob Phänomene wie beispielsweise ‚Hörorte' für alle Zuhörenden zugänglich sind oder nicht. Zudem ist zu unterscheiden zwischen Ergebnissen, welche vermutlich ebenso bei einer herkömmlichen Höranalyse zustande gekommen wären und solchen, die sich nur auf diesem hier beschrittenen Weg herauskristallisieren können, weil sie in herkömmlichen Analyseformen nicht berücksichtigt würden: Aspekte formaler Verläufe sind nicht zwangsläufig an die hier angewandte Methode gebunden, multisubjektive Einschätzungen von ‚heterozygoten' Hörbildern hingegen schon. In den abschließenden Unterkapiteln wird vor allem auf diejenigen Punkte eingegangen, welche erst dank der Methode des ROCRT aufzuschlüsseln waren oder ausdifferenziert werden konnten und deshalb als besonders aufschlussreich und als ‚werkspezifisch' respektive Ferrari-spezifisch einzuschätzen sind: So beispielweise das *Presque rien* als Hörort des Anekdotischen und als Hörbild des Narrativen, oder *supra-* und *paraspektrale* Aspekte von Klängen.

9.1 Methodenreflexion

Mit den Analysen von *Archives Sauvées des Eaux* (*ASdE*) und *Les Arythmiques* (*LesA*) wurde versucht, vertieft und präzise zu beobachten, ohne die Musik zu vereinnahmen – größtenteils ist dies auch gelungen: Zum einen sind die Höranalysen stark geprägt von der autoethnographischen Methode; sie beziehen sich damit auf die zuhörenden Personen, was im Falle von Ferraris Musik auch naheliegend und begründbar ist (siehe 5.2). Zum andern wurde in der Untersuchung von Produktion und Spielpraxis versucht, die Erhellung in jenen Aspekten zu finden, welche aus der Perspektive der Rezeption auch als erhellend gelten dürften und für zukünftige Hörerlebnisse und Forschung relevant sein können. So konnte verhindert werden, in die Autopsie-Falle zu geraten, in der „das säuberlich abgenagte Skelett" eines Werkes (Böhmer 1997: 37) übriggeblieben wäre. Die Hörprotokolle, eigentlich Artefakte von Hörerlebnissen einzelner Hörer, wurden allerdings ‚seziert' – genauer gesagt Fragmente davon,

um bestimmte Aspekte unter die Lupe zu nehmen. Szendys „Theater von Höroperationen, in dem verschiedene Lager aufeinandertreffen“ (Szendy 2015: 130, siehe auch 5.1) widerspiegelt sich darin deutlich; dennoch konnte vermieden werden, „aus dem Werk ein Schlachtfeld“ (ebd.) zu machen.

Eine Form von Sektion findet somit statt, dies aber mit einer Methode, die sich mit einem ‚lebenden Patienten‘ als Forschungsgegenstand befasst. Als lebender Forschungsgegenstand ist zum einen die Gruppe zuhörender Individuen zu verstehen, zum andern auch die Musik selbst. In welchem Masse diese lebendig ist, wird spätestens dann deutlich, wenn die Musik nicht nur als Objekt begriffen wird, sondern als Teil aktiver Hörprozesse, die zudem als Erinnerungen ins Gedächtnis eingeschrieben werden (siehe 5.1). Methodische Folge davon ist eine ausgeprägte Irreversibilität der Untersuchung. Meine eigenen Hörprotokolle mussten unter Bedingungen entstehen, welche mir eine vorgängig zu ausgiebige Beschäftigung mit der betreffenden Musik untersagten (siehe dazu auch 5.5). Dies hatte zur Folge, dass gewisse Aspekte aus methodischen Gründen nicht vorausgesehen werden konnten, so beispielsweise mögliche Konsequenzen aus der Abfolge der zu protokollierenden Stücke, wie ich sie meinen Mithörern vorgeschrieben habe. So schreibt Nicolas in einem Protokoll zu *LesA* (ModC, Z.54), nachdem er am Tag zuvor Ferraris *Les Anecdotiques* (2001–2002) gehört und protokolliert hat:

> J’ai plutôt eu des associations avec les anecdotiques (écoutées hier… !) qu’avec les archives sauvées des eaux.

Hätte ich den werkgenetischen Zusammenhang der beiden Stücke im Voraus untersucht (siehe 8.2.3), wäre daraus möglicherweise eine andere Abfolge der Stücke resultiert. Gleichzeitig wäre aber die *écriture autoethnographique* meiner eigenen Hörprotokolle different ausgefallen, wegen zu ausgeprägt präsentem Vorwissen.

An weitere Konsequenzen der Methode muss erinnert werden: Eine Intensität, wie sie Derek Bailey suggeriert – „if you could play a record *once*“ (Watson 2013 [2004]: 424, zitiert nach Grubbs 2014: xi), ist mit einer *écriture autoethnographique* (respektive *automatique*), wie sie im ROCRT Modell A durchgeführt wird, nicht erlebbar. Allerdings ist eine andere Intensität in den Protokollen beobachtbar: nämlich jene des ‚existentiellen Risikos‘ – um den Terminus wieder aufzugreifen – *nichts* zu schreiben. In den Hörprotokollen wiederspiegeln sich verschiedene Intensitäten dieses existentiellen Risikos. Dass dabei viele Informationen des Hörerlebnisses abhandenkommen und dadurch zu keinen Auswirkungen im Protokoll führen, ist evident: Schreiben und Hören sind zwei gänzlich verschiedene Tätigkeiten, ihre

Gleichzeitigkeit eine Herausforderung, die das Hörerlebnis deutlich beeinflusst (vgl. dazu auch Smalley 1997: 108)

Die Beigabe von Begleittexten hinterlässt deutliche Spuren in den Hörprotokollen. Häufig ist dadurch eine Verschiebung der Hörhaltung zu beobachten, bei der tendenziell beim ersten Hörerlebnis eher im Sinne einer *right brain esthesis*, bei darauffolgenden Hördurchgängen im Sinne einer *left brain esthesis* agiert wird, was allerdings auch mit der Problematik der *inside time*- und *outside time*-Perspektive korreliert (siehe 5.3). Solche Phänomene sind einerseits als problematisch einzustufen, weil auch hier eine Beeinflussung des Hörerlebnisses stattfindet. Andererseits ist diese Verschiebung im Hörfokus auch eine aufschlussreiche Komponente für die Analyse: Damit werden Stoßrichtungen vorgegeben, die für die Auswertungen entscheidend waren. Zudem widerspiegeln sich individuelle künstlerisch-biographische Hintergründe in starkem Ausmaß in den Hörprotokollen: Hörgewohnheiten und -erziehung sind hier als Faktoren zu benennen, welche in der Untersuchung nur punktuell angesprochen sind, aber ein großes Potential für weitere Analysen bieten würden.[216]

[216] In den Auswertungen wurde als Hilfestellung – um sich in der Datenmenge überhaupt zurecht zu finden – eine erste Codierung erstellt, die zum Schluss als Leitfaden auch tatsächlich hilfreich war, aber in den Auswertungen nicht erwähnt ist: Die Protokolleinträge wurden in verschiedene, sich häufig überschneidende Bereiche von Hörperspektiven kategorisiert. Es handelt sich um eine 'Skala' mit den folgenden sieben Bereichen (mit jeweils einem einzelnen Beispiel eines Protokolleintrages): technisches Hören (TH; „on revient à un loop, une pulse“, Henri, *ASdE*, ModA, Z. 82); referenzielles Hören (RH; „Chants d'oiseaux“, Nicolas, *LesA*, ModA, Z. 24); assoziatives Hören (AH; „Kleines Kind spielt auf einer Melodica“, Marc, *ASdE*, ModA, Z. 48); spektromorphologisches Hören (SP; „Es scheint sich zu beruhigen“, Gaudenz, *ASdE*, ModA, Z. 110); strukturelles Hören (ST; „sort[e] de vibrato à large ambitus“, Henri, *ASdE*, ModA, Z. 15); formales Hören (FH; „Neues ‚künstliches‘ Klangkontinuum, bzw. sehr ähnlich wie zu Beginn“, Marc, *ASdE*, ModA, Z. 40) sowie ein zerstreutes, erweitertes ‚Sich-beim-Hören-Zuhören‘ (HH; „Je suis un peu perdu, je ne sais pas sur quoi me focaliser“, Henri, *LesA*, ModA, Z. 87). Schon das Kategorisieren selbst ist bereits aufschlussreich, zumal es eigene Hörgewohnheiten entlarvt, Denkweisen aufdeckt, Differenzen zu meinen Mithörern herausschält und deren Hörstrategien aufdecken.
Das Auswerten dieser systematischen Selbstbeobachtung (siehe Kapitel 5) entpuppt sich als wertvolle Selbstreflexion; mit den zusätzlichen Hörprotokollen anderer Hörer wird dagegen die eigene Hörperspektive verschoben – zur Auswertung bin ich gezwungen, eine andere Perspektive, einen anderen Hörfokus einzunehmen, was sich in der Untersuchung mehrfach zeigt.

9.2 Hörorte und Hörbilder, Supraspektrales und Paraspektrales

In *Archives Sauvées des Eaux* wie auch in *Les Arythmiques* sind verschiedene Konfigurationen von *lieux sonores* oder *situations sonores* zu beobachten.[217] Als Folgerung der hier unternommenen Untersuchung schlage ich die Begriffe ‚Hörbild'[218] und ‚Hörort' vor. Damit sind nicht nur ‚Klangbilder' gemeint, sondern im Klanglichen angelegte Wahrnehmungsformationen – unabhängig davon, aus welchen Klangmaterialien sich diese konstituieren, und ohne zu berücksichtigen, ob eine realistische Umgebung vorgetäuscht oder ein fiktiver Ort verkörpert wird. ‚Hörort' und ‚Hörbild' kristallisieren sich so als unterscheidbare Phänomene heraus, welche die werkspezifischen Bezüge zwischen Musik, Zuhörer und Komponist konkretisieren. Die beiden Begriffe widerspiegeln damit auch Ferraris Konzepte (Kapitel 4) des *Presque rien*, *Musique anecdotique*, *Narration* und *Hétérozygote* auf Seiten der Rezeption, allerdings in zwei verschiedenen Konstellationen, welche im einen Fall von *supraspektralen*, im anderen Fall von *paraspektralen* Eigenschaften gezeichnet sind. Die beiden Begriffe ‚Hörbild' und ‚Hörort' können auf diese Weise einer Ausdifferenzierung unterzogen werden. So werden Ferraris Konzepte als Ergebnis der Untersuchung auf neue Weise begreifbar, wie auch die Begriffe *supraspektral* und *paraspektral* (wie sie Mathias Fuchs (2004) lanciert) bezüglich Ferraris Musik genauer definiert werden können.

In *Archives Sauvées des Eaux* formieren sich für den Zuhörer *Hörorte*, welche als eigentlich heterogene Klangkonglomerate erstaunlich homogen verstanden werden. Ein Grund dafür ist, dass menschliche Stimmlaute, Klänge aus der Natur, Instrumentalmusik und artifizielle Klänge offenbar problemlos kombiniert und zueinander in Bezug gesetzt werden können (6.4) und sich dabei Unterscheidungen zwischen intrinsischen und extrinsischen Signifikationen für den Zuhörer größtenteils erübrigen (6.8.4). Es formiert sich eine Art Homogenität des an sich heterogenen Klangkonglomerats, in welchem intrinsische wie auch ausgeprägt extrinsische Klangeigenschaften entscheidend sind. Trotz der Offenheit respektive der Absenz von greifbarer Struktur ist es dem Hörer möglich, sich im Netzwerk der Klänge zurechtzufinden. Ein *Improvisational Listening*-Prozess wird dadurch in deutlicher Weise ermöglicht – falls denn die Bereitschaft dazu beim Zuhörer vorhanden ist. In einem *Improvisational Listening*-Prozess

[217] Die beiden Begriffe wurden von meinem Mithörer Henri protokolliert, siehe 7.2.2.
[218] ‚Hörbild' wird auch als Begriff in der Portraitsendung *Klangvolle Alltagsscherben* verwendet (in: Hoffmann 1997: 23'05").

sind auffallende Parallelen zu Ferraris Konzept des *Presque rien* vorhanden, nämlich die Suche nach dem *Presque rien* als klanglichem Ort (auch wenn im Falle von *ASdE* das Minimale häufig einem Klangreichtum weicht): der Hörer sucht nach Orten im Klanggeschehen, welche geprägt sind von Qualitäten wie Transparenz, Räumlichkeit und Ausgewogenheit zwischen einzelnen Klangereignissen und deren Gleichberechtigung. Dabei lokalisiert sich der Hörer im besten Fall selber an diesem klanglichen Ort, damit er sich *in* diesem Hörort bewegt. So, wie Frisius in seinem CD-Begleittext *Diesseits und jenseits der ‚Anekdotischen Musik'* Ferrari als „exzellenten Mikrofonisten" bei der Suche nach dem *Presque rien* bezeichnet, als „vorzüglichen Klangphotographen und Klangfilmer" und als „virtuosen Hersteller zugleich ‚naturgetreuer' und ‚artifizieller' Klangbilder" versteht (Frisius 2012: 29), wird die zuhörende Person dazu animiert, sich mit ‚exzellentem Ohr' an solchen klanglichen Orten zu bewegen.

Die Kombination heterogener Klangmaterialien ermöglicht also spezifische Hörorte, welche eigentlich Collagen aus klar erkennbaren *objet trouvés* sind und sich aus anekdotischen Fundstücken verschiedenster Herkunft formieren. *Objets trouvés* sind hier in dem Sinne anekdotisch, dass es sich häufig nur um Einzelereignisse handelt, um Bruchstücke unserer Erfahrungswelt wie auch aus einer abstrakten, aber ‚synaesthetisch'[219] wahrzunehmenden Klangwelt (siehe 5.1). Identifikation der Ursachen von Klangereignissen, individuell entstehende Referenzen und Assoziationen vermischen sich dabei, womit die sich formierenden *lieux sonores* jeweils zu individuellen, *supraspektralen* und fiktiven Hörorten werden und ihrerseits auch eine Autoethnographie des Hörens auslösen (6.8.1 bzw. 6.8.3). Entgegen jener naheliegenden Unterscheidung zwischen zusammengesetztem Klangraum und Hörraum, wie sie von Smalley definiert wird (siehe 6.4, Fußnote 119), kann hier die *Gedankenwelt* des Zuhörers als in diesem zusammengesetzten Klangraum integriert begriffen werden; dadurch formiert sich der Hörort *in* diesem zusammengesetztem Klangraum. Der Hörraum (beispielsweise die Akustik des Wohnzimmers) wird dadurch marginalisiert, und Smalleys Konzept wird mit der Option des Hörraums erweitert. Ein *recentrement sur l'écoute* wird dadurch eminent, wie auch eine *écoute autoethnographique* stattfinden kann – in ähnlicher Weise, wie beim ROCRT eine *écriture autoethnographique*.

Angelegt ist die Option von Hörorten bereits im Performance-Setting von *Archives Sauvées des Eaux* (8.1), denn die beiden Performer befinden sich an jenen Hörorten, in denen sie sich

[219] ‚Synaesthetisch' bezieht sich hier – wie in 5.1 erläutert – auf den Begriff ‚Synaesthesis', wie ihn Tagg ausdifferenziert (Tagg 2012: 65). Hier wird deshalb wiederum die Schreibweise ‚synaesthetisch' gewählt, um den Begriff von ‚synästhetisch' unterscheiden zu können.

mit ihren *objets trouvés* aus Archiven selber bewegen, so beispielweise mit *objets trouvés* aus Otomos vergessenen Vinylschallplatten und Ferraris Klangarchiv zu *Allô, ici la terre*. Mit großer improvisatorischer Freiheit und Selbstverständlichkeit werden dabei Klänge unterschiedlichster Herkunft und Qualität kombiniert, im Rahmen der im Spielkonzept bereits angelegten Hororte. Dementsprechend werden diese als Hororte etabliert und können vom Hörer als solche begriffen werden.

Als Sonderfall einzustufen ist die zu hörende, längere Passage mit realistisch klingendem Meeresrauschen. Im Setting diverser fiktiver Hororte formiert sich dieser ikonographisch geladene Hörort zu einem Rückzugsort, an welchem der Zuhörer abschweift, weiterfantasiert, sich verlieren kann – hier ist das *Presque rien* in seiner Urform der *Realisierung* (siehe 4.5) zugegen; so wird der Komponist auf der Suche nach dem klanglichen Ort des *Presque rien* erkennbar, und nicht erst ein klangliches Ergebnis davon. Je nach Hörhaltung erschließt sich das Meeresrauschen aber auch nur als ‚Hörbild', wie es in *Les Arythmiques* häufig zu beobachten ist (siehe unten). Auch wenn das Meeresrauschen als Sonderfall eingestuft wird, bettet es sich dennoch konsequent in *ASdE* ein: durch die Verknüpfung mit dem artifiziellen ‚Klangbad' sind assoziative Bezüge zu Wasser omnipräsent und vom Stücktitel her auch naheliegend. Ebenfalls hier gilt wieder, dass mühelos außer- und innermusikalische Qualitäten kombiniert werden können und sich so Verhandlungen über intrinsische und extrinsische Signifikationen erübrigen; damit wird die Konstitution von fiktiven Hororten begünstigt. Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* kann in diesem Sinne als eine von Offenheit und Freiheit geprägte elektroakustische, supraspektrale Arbeit eingestuft werden.

In der *paraspektralen* Musik *Les Arythmiques* hingegen formieren sich *Hörbilder*. Grund dafür ist vor allem eine gänzlich andere musikalische Anlage als in *Archives Sauvées des Eaux*, aber auch ein beobachtendes Hören. Wiederum sind Ferraris Konzepte *Presque rien*, *Musique anecdotique*, *Narration* und *Hétérozygote* relevant. Die Auswertungen zeigen die Tendenz, dass der Hörer in *Les Arythmiques* beobachtend und so auch außerhalb des klanglichen Geschehens bleibt. Allerdings wird er aber auch mit Klängen konfrontiert, welche seine eigene Psyche stark einbeziehen (vorausgesetzt, er ist bereit dazu), zum Beispiel mit seinen Erinnerungen, aber auch der unmittelbaren Wahrnehmung und Erinnerungsfetzen derselben. Der Hörer wird zum Beobachter seiner Umwelt, aber auch seiner eigenen, inneren Welt. Deshalb bevorzuge ich es im Falle von *Les Arythmiques*, von Hörbildern zu sprechen statt von

Hörorten. Diese Differenzierungen wie auch die Folgerung, dass *Les Arythmiques* als *paraspektrale* Musik zu begreifen ist, werden im Folgenden dargelegt.

Gründe für die beobachtende Rolle des Zuhörers sind die sich formierenden Hörbilder selbst (7.5, dort Klangbilder genannt) und die werkspezifischen Konfrontationen von Struktur und diesen Hörbildern (siehe 7.6). Zu erklären ist diese Konfrontation in der spezifischen Kombination von intrinsischen und extrinsischen Signifikationen: Die intrinsischen Signifikationen von artifiziellen Klängen wie auch von der dem Werk oktroyierten Struktur treffen hier auf extrinsische Signifikationen von Hörbildern, dabei soziale und kulturelle Aspekte miteinbeziehend. Die autobiographischen Bezüge, wie sie sich in *Les Arythmiques* ausgeprägt manifestieren – unabhängig davon, ob diese dem Komponisten Ferrari oder der zuhörenden Person zugeschrieben werden – sind dabei in beiden Bereichen zu verorten.

Während in *ASdE* ein unbekümmertes Abwägen von inner- und außermusikalischen Eigenschaften und ein Verweben von stark heterogenem Klangmaterial stattfindet, ist bei *Les Arythmiques* eine spezifische konfrontative Verschränkung von intrinsischen und extrinsischen Elementen zu beobachten. Dadurch wird der *paraspektrale* Anteil in der Musik zum relevanten Faktor (7.3): Die ‚innere' Klangwelt, als die dem Hörer innewohnende, ihn selbst miteinbeziehende Klangwelt ist stark mit intrinsischen Eigenschaften und Strukturen verbunden; die größtenteils realistisch wirkenden, aber flüchtigen Hörbilder hingegen zielen betont auf Außermusikalisches und Narratives ab, auf ein beobachtendes Hören, und dabei gewinnt anstelle von Anekdotischem das Narrativ-Hörspielartige an Bedeutung (4.6). Vereinfacht gesagt greift die von Struktur geprägte ‚innere' Klangwelt des Hörers als paraspektrales Moment in das Geschehen der Hörbilder ein – aber auch die umgekehrte Variante des paraspektralen Moments wäre begründbar.

Den Begriff ‚Hörbild' verwende ich also deshalb, weil dieses vom Hörer beobachtet wird. Als *paraspektral* ist *Les Arythmiques* einzustufen, weil eine innere, von Struktur geprägte Klangwelt und die Hörbilder gegenläufig aufeinandertreffen. Dies geschieht in zwei Varianten: Einerseits sind sie ineinander verschränkt, weil mit unscharfen Wechseln von Hörbildern zu artifizieller Struktur eine fluide Gegenüberstellung entsteht (7.2.2). Andererseits wird durch das Oktroyieren von radikaler Struktur auf das betont außermusikalische Klanggeschehen der Hörbilder eine ohrenfällige Konfrontation deutlich (7.3). Eine Auflösung dieser Gegenüberstellungen bleibt allerdings nicht aus, sondern wird durch die formale Entwicklung in einen narrativen Prozess gewandelt (7.5), denn das paraspektrale Moment weicht einem zunehmenden Verweben, bei welchem den Klängen ihre Bedeutungen entzogen werden, indem

diese von der radikalen Fragmentierung quasi ‚verschluckt' werden und nur noch die Struktur von Fragmenten übrig bleibt.

Bereits in *Presque rien N° 2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977, siehe 4.5 und 4.7) realisiert Ferrari eine ähnliche Konstellation. Im Kommentar erläutert Ferrari:

> Description d'un paysage de nuit que le preneur de son essaie de cerner avec ses micros, mais la nuit surprend le 'chasseur' et pénètre dans sa tête. C'est alors une double description: le paysage intérieur modifie la nuit extérieure et la composant, y rajoute sa propre réalité (imagination de la réalité); ou, peut-on dire, psychanalyse de son paysage de nuit? (Ferrari und Meyer-Ferrari 2007 [2001]: 101)

Die Verschränkung manifestiert sich allerdings in stark abgemilderter, weniger radikaler Form als in *Les Arythmiques*. *Presque rien N° 2* besitze eine seltene Originalität, so Teruggi – „unter dem Vorwand, eine Nachtlandschaft zu entdecken, dringen wir in den Kopf des Komponisten, in dem die Nacht ist" (2005: 63). Analog zu *Les Arythmiques* ist diese innere Welt von *Presque rien N° 2* eine rein musikalische, wenn auch eine befremdliche – Teruggi beschreibt sie als „unpassende Musik mit tonalem Charakter" (ebd.). Zwar ist in diesem Fall die innere Welt des Komponisten und nicht auch diejenige der zuhörenden Person gemeint – trotz einer diesbezüglichen Unklarheit bei *Les Arythmiques* ist die Parallele deutlich vorhanden. Relevant ist denn auch insbesondere die spezifische Kombination zwischen extrinsischen Hörbildern und einer inneren Klangwelt, welche sich betont gegenläufig dazu verhält – weil diese nämlich häufig von Struktur, Artifiziellem und Intimität durchsetzt ist; fern von vertrauten alltäglichen Klängen, fern auch von realistisch wirkenden Klangbildern, die für die Zuhörenden eigentlich zugänglicher wären.

In *Les Arythmiques* wird also weitläufiger und radikaler austariert, was in *Presque rien N° 2* bereits angelegt ist; in einer Ästhetik, welche zusätzlich von Ferraris Kollaborationen mit der experimentellen Elektronik-Avantgarde gezeichnet ist und in einer verstörenden, paraspektralen Verschränkung aus Momenten von Intimität, von kurzzeitigen *Presque riens*, von Narrativem, von unpassender Musik und überbordendem Dichtestress resultiert. Damit schreitet auch Ferraris *Exploitation des concepts* fort: Intimität und Narration wird mit streng wirkender Struktur verknüpft; *Presque riens* manifestieren sich nicht nur kurzzeitig in Hörbildern unserer Außenwelt, sondern auch – als Gegenpol dazu – in einer innermusikalischen, strukturellen Klangwelt als fiktivem Hör*raum* (im Sinne Smalleys). Dieser Hörraum kann sich nicht nur aus artifiziellen Klängen und Bruchstücken von Erinnerungen konstituieren, sondern auch in Form einer absoluten, irrealen Stille (siehe 7.5 und 8.2.4).

In *Les Arythmiques* ist nicht ein heterogenes Aufeinandertreffen von realistischen und abstrakten Klängen angelegt, sondern Heterozygotie als die radikal ineinandergreifende Polarisierung von Hörbildern und oktroyierter musikalischer Struktur zu verstehen, wodurch sich insbesondere die formulierten paraspektralen Aspekte erklären lassen. *Les Arythmiques* ist damit nicht nur als Weiterführung von Bestehendem und früher Entwickeltem zu verstehen, sondern auch als hochaktuelles Werk des ‚Klangarbeiters' Ferrari (Fuchs 2004) – als eine *Paramusique* (7.4) im Zeitalter von Digitalisierung, Dichtestress und Individualisierung.

Die beiden Begriffe ‚Hörort' und ‚Hörbild' finden so in *Archives Sauvées des Eaux* respektive in *Les Arythmiques* ihre Ausdifferenzierung, und durch die Verknüpfung mit Ferraris Konzepten können damit auch die Begriffe ‚paraspektral' und ‚supraspektral' genauer verortet werden: Klangkonglomerate, welche von Linearität und Narrativität geprägt sind, tendieren eher zu Hör*bildern*. Wenn dabei Heterozygotie konzeptuell so eingesetzt wird, dass sie in der klaren Konfrontation von den deutlich unterscheidbaren Polen Klangbild und Struktur realisiert ist, manifestiert sie sich vor allem durch Paraspektrales: Paramusikalisches Komponieren als einschneidender Eingriff in die Homogenität von Hörbildern. Auch zeigt sich in *Les Arythmiques* Ferraris Konzept der Heterozygotie in der Linearität der Musik, so beispielsweise in der sukzessiven Gegenüberstellung zwischen Hörbildern und einer artifiziellen, inneren Klangwelt. Hör*orte* aber werden dann erkennbar, wenn sich ein Klangkonglomerat aus den anekdotischen *objets trouvés sonores* heraus konstituiert, und der Faktor des Nicht-Linearen relevant wird. Heterogenität ist in solchen Fällen bereits implizit vorhanden; sie ist Teil des Hörortes, und wird somit nicht einem Hörbild entgegengestellt, sondern ist im Hörort selbst zugegen – und dadurch sind solche Hörorte auch von Supraspektralem geprägt. Deshalb ist der vom Hörer Henri vorgeschlagene Begriff ‚Oxymoron' als Erweiterung des Konzepts der Heterozygotie durchaus geeignet, was im nächsten Unterkapitel genauer herausgeschält wird und mit dem Begriff des *objet trouvé* verknüpft wird.

9.3 *Oxymores* und Mehrdeutigkeit

Der Begriff des Oxymorons – dieser wurde von Hörer Henri zu *ASdE* protokolliert („oxymores sonores“, ModC, Z. 37, siehe 6.8.4) – präzisiert bestimmte Aspekte von Ferraris Heterozygotie. Denn der aus der Rhetorik stammende Begriff zielt auf Gegensätzlichkeit ab, während Heterozygotie verschiedene Varianten derselben Eigenschaft bezeichnet. Ferraris Heterozygotie betont eher die Gemeinsamkeiten verschiedener, zueinander heterogener Klänge – so beispielsweise die einfache Tatsache, dass alle diese Objekte klingen und dennoch zusammen ein Klangkonglomerat bilden können. Ebenso in Ferraris Konzept enthalten ist die Heterozygotie aus verschiedenen Klangmaterial- oder Diskurssträngen (siehe 4.2), so beispielsweise in der paraspektralen Variante von *Les Arythmiques*: Hörbilder, artifizielle Klangkonglomerate und oktroyierte Struktur sind als drei derartige heterogene Materialstränge zu verstehen. Oxymoron hingegen präzisiert Ferraris Heterozygotie *innerhalb* von Klangobjekten – so sind in *Archives Sauvées des Eaux* diverse Klangobjekte zu hören, welche supraspektrale Eigenschaften aufweisen, und damit zu ‚klingenden Oxymora‘ werden; und so können solche anekdotisch geprägten *objets trouvés* in ihrem Klang gleichzeitig Aspekte des Sozialen beinhalten (Ferrari spricht denn auch von *objets sociaux*, siehe dazu auch 2.3.3), wie auch von auffallender, spezifisch intrinsischer Klangcharakteristik geprägt sein (so zum Beispiel durch eine für die musikalische Struktur entscheidende Textur) – womit zwei gänzlich verschiedene Eigenschaften eines Objektes aufeinandertreffen, von welchen angenommen wird, dass sie nicht miteinander korrelieren, oder aber einander scheinbar widersprechen, auch wenn beide Qualitäten für die Musik relevant sind.

Diesbezüglich aufschlussreich ist das Beispiel, bei dem Ferrari in seinem Hörspiel Portrait-Spiel (ab 24'45") in gebrochenem Deutsch die Wirkung des Zikaden-Gesanges erläutert, der zeitgleich dazu (als Zitat von *Presque rien N° 1*), dynamisch im Vordergrund zu hören ist (Ferrari 1971: ab 24'45", Transkription: Gaudenz Badrutt):

> […] zum Beispiel Grillen [gemeint sind Zikaden], ist möglich verschiedene Interpretation. Weil Grille ist […] wie ein Erinnerung von Sonne, sehr schön, sehr schön warm. Aber in dieselbe Moment, diese Grille sind … sont en train de manger tout […] Sie essen alles andere Geräusch, und das ist sehr kurios. Sie essen diese Mädchen, qui chantent […] Tod ist immer Dramatik. […] Und Anfang […] ist auch Dramatik. […] Und diese *cigale*, Grille, wird ein Symbol zwischen Tod und Anfang Leben.

Die Zikaden-Gesänge weisen auf diese Weise deutliche Merkmale des Oxymorons auf. Allfällige Differenzierungen von intrinsischen und extrinsischen Signifikationen erübrigen sich

dadurch, dass sie vermischt werden: Wenn Zikaden-Gesänge alle weiteren vorhandenen Klänge ‚auffressen', ist das intrinsisch wie auch extrinsisch zu denken und nur schon dadurch ein Oxymoron. Ferraris Erläuterung ist allerdings nur als eine Möglichkeit zu begreifen; genauso können sich auch gänzlich anders gestaltete Hörerlebnisse einstellen, wie beispielsweise das meinige der Erinnerung an meinen Ferienaufenthalt in Kroatien (siehe Vorwort). Damit zeigt sich auch ein entscheidendes Problem in der Ferrari-Forschung: Interpretationen wie jene von Teruggi betreffend der Klangkombination von Tierstimmen und Pausengesprächen in der Oper von Bayreuth (siehe 8.3), jene des Hörers Marc (das Kind, welches auf einer Melodica spielt und das über ein altes Radiogerät zu hörende russische Lied), selbst diejenige von Ferrari selbst zu den Zikaden-Gesängen sind als Informationen für zukünftige Zuhörende desselben Musikstückes vergleichbar mit determinierenden Vorausnahmen, die das eigentliche Potenzial der Musik und des Hörerlebnisses schmälern. Mit den hier durchgeführten Auswertungen des ROCRT werden immerhin verschiedene Optionen erkenn- und vergleichbar – und so wird zumindest Verwirrung geschaffen, um die Musik wieder von einer allfälligen Analyse-Fixiertheit zu befreien: Denn die supraspektralen Geschichten der Klänge werden nicht durch Ferraris Vorbestimmungen geprägt, auch nicht durch diese Analyse, sondern in bedeutendem Masse von der zuhörenden Person selbst mitbestimmt.

9.4 L'objet sonore, l'objet trouvé, l'objet social

Die in den Auswertungen herausgeschälten Phänomene wie sich eröffnende Hörorte, Mehrdeutigkeiten und Oxymora deuten darauf hin, dass Ferraris Klangobjekte häufig nicht als Schaeffersche *objets musicaux* begriffen werden können, wie auch mit anderen Kriterien im Kompositionsprozess behandelt werden: Bei Ferraris Praxis bleiben Kriterien, welcher Typus von Objekt als Klangmaterial grundsätzlich verwertbar ist, auch nach dieser Untersuchung unklar, und damit bleibt auch eine Unentschiedenheit bestehen. Das Problem liegt darin, dass Ferrari das Magnettonband als Zugang zu Objekten unterschiedlichster Qualität nutzt: Nicht nur zeichnet er *objets sonores* auf, sondern in weiterem Sinn auch *objets trouvés*[220] und *objets sociaux*. Mit Ferraris Archivexploitation in *ASdE* und *LesA* (siehe 3.4) findet zudem nicht mehr

[220] Das *objet trouvé* wird hier nur als klingendes *objet trouvé* verstanden – ausführliche direkte Bezüge zum *objet trouvé* der bildenden Kunst würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

ein Aufzeichnen von Klangobjekten statt, sondern ein Auffinden derselben im Aufgezeichneten – darin verbirgt sich ein anderer Zugriff auf *objets trouvés* und *objets sonores*: denn zwischen dem Aufnehmen von ‚im Feld' gefundenen Klängen und dem Auffinden eines Klangobjektes im eigenen Klangarchiv besteht ein wesentlicher Unterschied in der Unmittelbarkeit, was mit dieser Untersuchung ausdifferenziert werden kann.

Die Klangaufzeichnung von *objets sonores* ist bei Ferrari häufig mit dem Konzept des *Presque rien* verknüpft. Dabei wird auf intrinsische Klangeigenschaften fokussiert, auf Klangqualitäten einzelner Klänge unserer Umwelt. Solche *objets sonores* sind in *ASdE* häufig zugegen, hier setzt sich auch die Praxis der *Musique concrète* fort. Ferraris Bezeichnung der *nouveaux concrets du temps réel* ist in diesem Fall schlüssig, weil der Bezug zur *Musique concrète* mit ihren abstrahierten Klangobjekten wie auch – selbst beim Hören ab Tonträger – die Praxis der Performance präsent ist. Insbesondere in jenen Partien, welche von Dichte und Abstraktion geprägt sind, formieren sich Klangkonglomerate aus solch abstrakten *objets sonores*, und sie werden denn auch hauptsächlich spektromorphologisch rezipiert.

Allerdings ist der Klangjäger und -sammler Ferrari nicht nur auf der Suche nach den musikalisch als ‚wertvoll' einzustufenden, von intrinsisch ‚guten' Klangeigenschaften geprägten *objets sonores*, sondern auch nach den *objets trouvés*, bei welchen die Einstufung der klanglichen Qualität zunächst oder gar für immer ausbleibt. Die Qualität manifestiert sich manchmal nur dadurch, dass extrinsische Signifikation ihre musikalische Relevanz erlangt, was sich ebenso in der Rezeption niederschlägt. Ferraris *objet trouvé* ist denn auch stark vom Konzept des Zufalls geprägt, wie auch von jenem des Anekdotischen: Das eigentliche Sammeln solcher Fundstücke kann sich anekdotisch ereignen, Klänge werden dabei mehr zufällig aufgezeichnet, sodass sie möglicherweise erst beim Anhören der Klangaufzeichnung gefunden werden. Das Aufzeichnen von Klang ist demnach nicht zwangsläufig eine fokussierte und kontrollierte Tätigkeit – denn potenziell brauchbare *objets trouvés* würden durch Fokussierung teilweise gar nicht erst entdeckt, weil das Zufällige ausbleiben würde. So erwähnt Ferrari an einem Beispiel zu *Far West News*, wie er manchmal beinahe *en passant* Klang aufzeichnete und damit dem Zufall vieles überlässt (Ferrari o. J.b [*Analyses & réflexions. Far West News*]):

> A Grand Canyon, assis sur un rocher, le micro posé par terre, je déguste un sandwich en buvant un coca cola. Je ne m'interroge pas sur ce que cela pourra devenir musicalement. C'est un grand moment!

Damit fügt sich eine gänzlich andere Perspektive der Werkrealisierung hinzu, hier ist Ferrari nicht als exzellenter Mikrophonist (Frisius 2012) zugegen, sondern als Beobachter exzellenter auditiver Situationen und als *bon vivant*.

Wird aber bei der Werkrealisierung und Praxis von Ferrari die häufig zu beobachtende Archivexploitation berücksichtigt, sind das *objet trouvé* und das *objet sonore* nochmals different zu verorten. Hier stehen Konzepte wie der unbekümmerte freie Umgang mit bisher Geschaffenem (*la liberté*, siehe 4.4), die Tautologie (4.3) sowie das Konzept der Autobiographie (4.7) im Zentrum. *La liberté* ist für Ferrari Grundsatz jeder Archivexploitation, ohne den sich eine solche nicht in diesem exzessiven Ausmaß manifestieren könnte und gegenüber dem eigenen Schaffen eine Offenheit zu bewahren, welche den Werkbegriff weitgehend in Frage stellt. Die Tautologie wird durch Ferraris Archivexploitation auch werkübergreifend angewandt; er nutzt sie ausgiebig, ohne sich dabei im Endergebnis zu wiederholen. Dass sein *concept de toto* auch über das ganze Schaffen, werkübergreifend als Prinzip auftaucht, formuliert Ferrari allerdings nicht. Viel eher scheint er es den Zuhörenden als Option im Hörerlebnis zu überlassen – so wird die werkübergreifende Tautologie auch zu einer subversiven Manipulation auditiver Erinnerungen der zuhörenden Person: Das Konzept der Autobiographie spielt bei der Archivexploitation zwar dadurch seine Rolle, dass eine für Ferrari ausgeprägte, quasi tautologische Beschäftigung mit eigenen *souvenirs* im Spiel ist, was sich unter anderem deutlich in *Les Arythmiques* manifestiert. Wie Ferrari von seinen eigenen Erinnerungen und Denotaten zehrt, so ist bei Zuhörenden eine ähnliche, individuelle Umgangsweise mit Gehörtem zu beobachten; nicht nur Ferraris *souvenirs* sind relevant, sondern vor allem die eigenen, jene des Zuhörers. Unter den eigenen Erinnerungen sind allerdings auch solche zu finden, die von Ferrari generiert wurden. Durch vorangegangene Hördurchgänge und vor allem durch das Hören seiner anderen Werke werden Erinnerungen subversiv – ‚tautologisch' – manipuliert, was auch eine Herausforderung für die Höranalyse wie auch die Analyse der Werkrealisierung darstellt; auditive Verwirrungen sind deshalb omnipräsent. Das Konzept der Autobiographie verbleibt somit nicht bei Ferrari, sondern findet sein Pendant auf Seiten der zuhörenden Person.

Die drei involvierten Konzepte *Liberté*, *Tautologie* und *Autobiographie* sind in ihren Prinzipien künstlerischer Praxis auch unabhängig von Klang funktionsfähig, was als ein typisches Merkmal von sämtlichen Konzepten Ferraris eingestuft werden kann, wie auch als naheliegend gilt, sobald seine verschiedenen Herangehensweisen und Praktiken berücksichtigt werden. Ferrari habe sich den bildenden Künsten auch näher gefühlt als der damaligen Musik,

zumindest retrospektiv auf seine Arbeiten Ende der 1960er Jahre bezogen: „j'étais plus près d'eux que des musiciens" (Caux 2002: 40). Ferrari nannte in diesem Kontext die Objektkünstler Arman (1928–2005)[221] und Robert Rauschenberg (1925–2008), die ähnliche Verfahren angewandt hätten; Arman suche Objekte und stelle diese in eine Vitrine, und Rauschenberg in ähnlicher Weise – indem er eine Konservendose auf sein Gemälde klebe (Ferrari in: Caux 2002: 39 f.). Das klingende Objekt von Ferrari ist auch als *Ready-made sonore* zu verstehen, als ein Objekt, welches urteilsfrei ausgesucht und behandelt wird: das anekdotische *objet social* des Melodica spielenden Kindes, des vorbeifahrenden Traktors, ein zufällig auf Tonband aufgezeichnetes und erst bei der auditiven Sichtung entdecktes *objet sonore* oder das *objet trouvé*, welches mit dem Mikrophon, während der Suche nach dem *Presque rien* entdeckt wird.

Der Akt des Aufnehmens solcher *objets trouvés*, so Ferrari, sei bereits ein kompositorischer Prozess, auch wenn das Ziel desselben dabei noch unentschieden verbleibt. Ferrari versteht das *objet trouvé* dabei zunächst als einen „état d'une attitude émotionnelle, qui entraînait inéluctablement l'introduction du compositeur présent comme acteur en temps réel, donc comme autobiographe" (Ferrari in: Caux 2002: 153). Während Schaeffers *objets sonores* von ihrer Ursache und Quelle losgelöst werden müssen, können Ferraris *objets trouvés sonores* durch eingeschriebene kulturelle und emotionale Werte differenziert werden. Durch die verschiedenen Varianten an Archivexploitation erfahren diese Objekte allerdings stets eine erneute Befreiung von der angestammten Umgebung, wodurch der Gegenstand neu projiziert wird – so beschreibt auch Schneider das Prinzip der Verfremdung von (Klang-)Material und das klangliche *Ready-made*-Prinzip (Schneider 2000: 85). Ferraris Klangobjekte werden häufig auf diese Weise behandelt – mit seinem *concept de toto* und seiner weitgreifenden Archivexploitation wird ein *objet trouvé sonore* neu bewertet, immer wieder in einem neuen Umfeld projiziert. Aus der Perspektive der zuhörenden Person wird gerade ein fiktiver Hörort, indem sie sich befindet, zum fluiden *sweetpot* solcher Neuerkundungen, oder zum Hörbild mit rätselhaftem Inhalt, wie es die an *ASdE* und *LesA* vorgenommenen Untersuchungen aufzeigen.

Ein *objet trouvé sonore* von seiner Umgebung zu befreien und in eine neue Umgebung zu setzen, fällt Ferrari durch seine teilweise Nicht-Bewertung umso leichter. Ein fiktiver Hörort und eine Neubewertung werden erst durch eine solche Nicht-Bewertung tatsächlich möglich, weil dabei ein emotionaler Wert des Klanges dennoch erhalten bleibt. Es entsteht nur schon dadurch eine Verfremdung eines *objet trouvé sonore*, dass es neu platziert ist, ohne dass der

[221] Der bürgerliche Name von Arman ist Armand Pierre Fernandez; er war in erster Ehe mit der französischen Komponistin und Pionierin elektronischer Musik Eliane Radigue (*1932) verheiratet.

Klang an sich verfremdet wäre – was dem Prinzip entspricht, welches einem *Ready-made* zugrunde liegt. In diesem minimalen Eingriff des Komponisten ist zudem das Konzept des *minimalisme* (4.5) zu erkennen. Damit wird auch verdeutlicht, was in *ASdE* und *LesA* in ausgeprägten Formen zu beobachten ist: ein häufiges Verwenden nicht verfremdeter Klänge inklusive Beibehaltung ihrer Ursache und Quelle – wenn auch konfrontiert mit stark abstrakten Klängen, oder aber in ungewöhnlicher und unerwarteter Kombination mit anderen nicht verfremdeten Klängen.

Das Hörerlebnis wird dadurch umso reicher, weil in solchen Klangkonstellationen der Raum geboten wird für subjektive Neubewertungen, allenfalls auch begünstigt durch das tautologische Prinzip. Als *objet trouvé* kann dabei vieles begriffen werden; es ist gleichsam eine Skala zu erkennen, vom einen Extremwert des bloßen *objet sonore* (eventuell nur mit intrinsischer Signifikation) zum anderen des *objet social* (eventuell nur mit extrinsischer Signifikation) – ohne dabei eine Eindeutigkeit definieren zu wollen. Der Begriff des *objet trouvé sonore* ist damit eine Kompromisslösung, welche diese Unentschiedenheit des Bewertens, die Offenheit von Signifikation verdeutlicht.

9.5 *Journalisme radiophonique*, Intimität, Sprache als Musik

Das Tonband erlaube einen Zugang „à l'objet social, à l'objet trouvé, à une échelle entre le réaliste et l'abstrait" (Ferrari in: Caux 2002: 38), womit Ferrari das Spektrum seines Interesses beim Aufnehmen von Klängen andeutet. Ein Hörer charakterisiert das Werk *Les Arythmiques* unter anderem auch als „journalisme radiophonique" (Nicolas, Hörprotokoll zu *LesA*, ModA, Z. 102) – der Begriff eignet sich denn auch dafür, dieses Interessenspektrum zu differenzieren und Ferraris *objet social* genauer zu verorten. Die in *Les Arythmiques* sich formierenden Hörbilder basieren auf einem eigentlichen *journalisme radiophonique*: Es sind Tonaufnahmen zu hören von einer ländlichen Umgebung, aus einem Lebensmittelladen oder vom Stimmengewirr auf einem Markt, welche teilweise collagiert sind, teilweise aber auch reine akustische Abbilder der entsprechenden Umgebung sind. Die Aufnahmen für *LesA* entstanden während gemeinsamen Reisen von Luc und Brunhild Ferrari, so zum Beispiel im spanischen Ronda bei der historisch bedeutenden Stierkampfarena, die sich in Renovation befand; in der Zementfabrik Lafarge in Marseille, bei einer Besichtigung der Fabrik, um akustisch geeignete

Aufnahmeorte für Fabrikklänge zu finden; beim Besuch auf einer Ranch in Texas; oder im japanischen Restaurant in Tokyo, weil die Ferraris damals für Probearbeiten und ein Konzert von *Les Archives Sauvées des Eaux* (mit Otomo Yoshihide, siehe 8.1) dort weilten. Damit werden wiederum unterschiedliche Motivationen des Klangaufzeichnens deutlich: von der bewussten Suche nach einem *Presque rien* in Ronda über das dokumentarische Festhalten eines Recherche-Aufenthaltes in Marseille oder das präzise Aufzeichnen eines Gespräches in amerikanischer Sprache bis zum zufälligen Einfangen anekdotischer Klänge in der Metropole Tokyo. Damit wird auch ein breites Spektrum an sozialen Kontexten aufgefächert, welche dementsprechend in verschiedenen Formen von klanglichen *objets sociaux* repräsentiert werden und so nicht nur in *LesA*, sondern auch in *ASdE* zugegen sind: Abbildungen von Sprachfragmenten (6.3 und 7.5), von Tätigkeiten (6.4) oder von bloßen klanglichen Atmosphären einer bestimmten sozialen Konfiguration (7.5).

Den Zugang zu solchen *objets sociaux* zu erhalten, bedingt kommunikative Verfahren: Ferraris *journalisme radiophonique* ist denn auch häufig betont kommunikativ – so verstecke er das Mikrophon bei Außenaufnahmen bewusst nicht, weil es ein Instrument sei, welches der Kommunikation diene (Ferrari in: Ehrler 2005: 75). Dadurch wird den Klängen der Bezug zur Außenwelt quasi eingeschrieben, und es formieren sich *objets sociaux*, die sich unmittelbar aus sozialen Konstellationen heraus ergeben.

Das Klangobjekt wird durch die soziale Komponente auch zu Ferraris eigenem persönlichem Moment: „J'étais présent, je tenais mon micro, j'ouvrais l'enregistrement de mon magnétophone quand je le jugeais bon, je cueillais [‚ich pflückte'] le son qui passait au moment où je le choisissais. Ce son était mon choix, mon moment de vie qui s'enregistrait sur mon matériel" (Ferrari 2017 [1999]: 162). Diese einem Klangobjekt quasi innewohnende Qualität ist in *Archives Sauvées des Eaux* und noch deutlicher in *Les Arythmiques* häufig festzustellen – so entstehen Hörorte und Hörbilder, welche zeitgleich Abstraktion und Lebensnähe beinhalten wie auch stark autobiographisch geprägt sind.

Einige dieser klanglichen *objets sociaux* sind deutlich von Ferraris *intimisme*[222] geprägt, wie zum Beispiel die Passage des Meeresrauschens in *Archives Sauvées des Eaux* – was sich

[222] Es erstaunt, dass Ferrari *l'intimisme* in *Presque rien avec Luc Ferrari* (Caux 2002) nicht explizit als künstlerisches Konzept formulierte. *Presque rien N° 2 ou Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) kann als erstes Werk Ferraris gelten, welches den Aspekt von Intimität aufweist (siehe auch 2.1). Während ihm das Stück für eine öffentliche Aufführung zunächst als Musik zu intim und privat gewesen sei (Teruggi 2005: 63), stellte sich diese Frage bei *Les Arythmiques* offenbar nicht mehr. Ein möglicher Grund für diesen zu beobachtenden Wandel dürfte sein, dass Ferrari *l'intimisme* in seiner Musik seit den 1980er Jahren immer wieder thematisiert und so als charakteristisches Moment seiner Musik etabliert hat. Ausgeprägt vorhanden ist Ferraris

auch deutlich im Hörerlebnis widerspiegelt (siehe 6.6). Die zuhörende Person tendiert dazu, sich auf sich selbst zu fokussieren, und kann so die Passage ähnlich wie Ferrari als persönlichen, intimen Moment erleben. In *Les Arythmiques* formieren artifizielle Liegeklänge zusammen mit einer Struktur von zeitweise ‚arrhythmischen' Impulsen eine innere Klangwelt, welche die zuhörende Person in sich selbst verorten kann (siehe 7.6) – wenn Hörer Henri (Hörprotokoll zu *LesA*, ModB, Z. 43, siehe auch 7.4) dabei an seine Atemlosigkeit während Asthmaanfällen erinnert wird, und diese Erinnerungen in befremdlicher Art mit den im Begleittext beschriebenen Herzrhythmusstörungen Ferraris verschränkt werden, produziert dies ebenso eine Form von Intimität. Auch fühlt sich die zuhörende Person in *Les Arythmiques* möglicherweise persönlich angesprochen, wenn mit einer als sehr nah am Ohr wirkenden Stimme ein „Sit down, here, please" zu hören ist, oder zum Schluss des Werks die Frage „Do you have any questions?" gestellt wird. In *Les Arythmiques* besteht also *l'intimisme* in der Form des intimen Einblicks in den Komponisten Ferrari, der Zuhörer erlebt eine Art gemeinsamen Moment mit ihm, mit seinen *souvenirs*, hervorgerufen durch die artifiziell geprägte innere Klangwelt und die zeitweise ebenso intimen Hörbilder, verschränkt mit eigenen *souvenirs*. Ferraris Konzepten entsprechend ist *l'intimisme* somit ebenfalls in verschiedenen Varianten möglich, was sich in den hier untersuchten Beispielen deutlich zeigt.

Intimisme tritt dann besonders deutlich auf, wenn Ferrari in seiner Musik Frauenstimmen einsetzt, was häufig der Fall ist. In Ferraris Musik stehe die Frauenstimme „in Analogie zum Frauenkörper als Ursubjekt der Malerei und der Fotografie und kann als roter Faden durch seine Arbeit verfolgt werden", so Pérez (2014: 19). In den untersuchten Werken *ASdE* und *LesA* taucht diese Form von *intimisme* allerdings nur punktuell auf – am auffallendsten in *ASdE* mit den Fragmenten eines Sprechgesanges (siehe 6.3).

Klanglich eingefangene Sprachfragmente bilden oft die Grundlage von *objets sociaux*, Ferrari benützt sie in verschiedenen Ausprägungen und Formen. In *ASdE* sind diese Sprachelemente nur in vollständig entsemantisierter Form zugegen, in *LesA* aber steht zeitweise die Erkennbarkeit der Entsemantisierung als eigentlicher Prozess im Zentrum: grundsätzlich klar verständliche Gespräche sind zu hören, wobei oft der Kontext des Gespräches fehlt, und somit bereits ein Schritt in Richtung Verklanglichung der Sprache vorhanden ist – oder es handelt sich für den Zuhörer (wie oft auch für Ferrari selbst) sowieso um eine Fremdsprache, und

---

intimisme aber vor allem in Werken der 1980er Jahre (Castanet 2007 [2001]: 7), so zum Beispiel in *Journal intime* (1982), *Dialogue ordinaire avec la machine* (1984), *Conversation intime* (1988) und *Presque rien avec filles* (*Presque rien Nº 4*, 1989).

Kenntnisse derselben sind nicht vorhanden. Häufig bleibt dadurch auch unklar, ob Sprache verstanden oder nur als Klang rezipiert werden soll. Dafür sind die Hörprotokolle der Untersuchung zu wenig aufschlussreich, wie auch die Rezeption stark von den Sprachkenntnissen abhängt. Aus Ferraris Perspektive der Werkrealisierung stehen mit Sprachsemantik wie auch der entsemantisierten Reduktion auf Klang beide Aspekte im Fokus, je nach Motivation der Klangaufzeichnung, unabhängig von der Einordnung des Klanges zwischen dem *objet social* oder dem reduzierten, abstrahierten *objet sonore*. Ferrari formuliert dieses Interesse an Sprache im Interview mit Robindoré: „To discover speaking through the medium of recording is a rather astonishing thing. When I heard this natural speaking, I discovered its intimacy and its musicality, its manner of communicating sensitivity" (Ferrari in: Robindoré 1998: 15).

‚Natürliches Sprechen' ist denn auch in alltäglichen Gesprächen zu finden, wie sie in *LesA* zu hören sind. Entscheidend für Ferrari ist aber auch der Gang zurück ins Studio, ohne dabei die dem Klang innewohnende Emotion, die Unmittelbarkeit der Außenwelt oder das Anekdotische eines Klangereignisses zu verlieren, sondern im Studio die damit verbundene Intimität von Klang herauszuschälen – und so präzisiert Ferrari sein Interesse an der Arbeit mit Sprachaufnahmen:

> I have captured something on tape, I bring it into my intimate world – my home studio […]. I am […] in the studio as a blind person, as there are no more images. There is only the sound. And what happens in the voice at this moment? Something extraordinary. I learned this primarily when working with foreign languages. When I heard Algerians speaking of their life – I do not understand Arabic – I came back to my workspace and was faced with a language that left me without reference points. So I listened to the emotion; it is not so much the melody that I heard. […] Speaking is so intimate. […] Speaking is a place where everything comes together. (Ferrari in: Robindoré 1998: 15)

Deutlich wird hier vor allem auch, wie Ferrari mit fremdsprachigen *objets sociaux* verfährt – wie sie auch in *ASdE* und *LesA* zu hören sind – und wie sich dabei auf der Seite der Werkrealisierung eine ‚intime Beziehung' zu solchen Klängen einstellen kann – eine Beziehung, welche in der Rezeption der Musik eine Fortsetzung findet.

Pérez erkennt in Ferraris häufigem Gebrauch von Sprache als Klang zudem ein weitergreifendes Phänomen: „Die Präsenz von Personen bringt das elektroakustische Medium zu seiner ursprünglichen Funktion zurück: die Stimme von geliebten Menschen oder von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens über deren Tod hinaus zu erhalten" (Pérez 2014: 19)

– was allerdings auch erweitert werden dürfte: Denn die ursprüngliche Funktion der Stimmaufzeichnung wird mit der zusätzlichen Funktion der Klangphotographie von Soundscapes kombiniert, welche so über ihr Verschwinden hinaus erhalten bleiben, wenn auch durch Ferrari zeitweise bewusst verfälscht, weil er die Klangphotographien mit anderen Klängen collagiert. Ferrari thematisiert quasi die Instabilität von Soundscapes, ihre Vergänglichkeit, ihre Spezifität – dadurch, dass er sie teilweise verfälscht, dem Zuhörer als Abbildungen der Realität vortäuscht. Als *journalisme radiophonique* lässt sich sein künstlerischer Ansatz insofern bezeichnen, als dass er stets bedacht ist, auch kulturelle Werte solcher ‚Realitäten' sowie die Intimität und Emotion des Klangs beizubehalten und solche Qualitäten auch an die ZuhörerInnen weiterzugeben.

9.6 Nicht-Lineares, Archivexploitation und *Mise en abyme*

In 5.2 wurde die Linearität von Musik besprochen, wie sie auf Tonträgern häufig erzwungen wird – auch wenn die Musik gänzlich anders konstituiert sein könnte. Inwieweit Ferraris Musik ihre Linearität besitzt oder von nicht linearen Hörerlebnissen durchkreuzt wird, kann mit den zwei untersuchten Beispielen *ASdE* und *LesA* ebenfalls ausdifferenziert werden. Als relevante Faktoren sind einerseits Liegeklänge als Grundlaute (siehe 6.8.2) von Hörorten und darin zu hörende anekdotische Klangobjekte in *ASdE* zu nennen, andererseits Liegeklänge und Hörbilder als lineare narrative Elemente sowie Ferraris *se souvenir à l'envers* in *LesA*.[223] Als zusätzlicher, bedeutender und sehr aufschlussreicher Aspekt ist in *LesA* zudem Ferraris formale Gestaltungsvariante einer *Mise en abyme* auffallend – auch wenn diese aus der Literaturtheorie stammenden Erzählverfahren die Frage der Linearität nur streift, wird die Thematik hier vertieft, weil damit exemplarisch das von Ferrari mehrmals angewandte Verfahren in Bezug gesetzt werden kann mit der Archivexploitation und formalen Eigenschaften seiner Musik.

[223] Vgl. Ferraris Begleittext zu *Les Arythmiques*: „Cette composition curieusement s'écoute à l'endroit. Mais j'ai essayé qu'on s'en souvienne à l'envers. Comme j'ai déjà remonté un village en Italie [,] là, j'ai essayé de remonter le temps. C'est pas facile" (2005a).

In beiden der untersuchten Werke sind Liegeklänge omnipräsent;[224] deren Analyse zeigt aber wider Erwarten unterscheidbare Funktionsweisen derselben. Wenn sich artifizielle Liegeklänge, wie sie in *ASdE* zu hören sind, in einen Grundlaut transformieren, wird ein nichtlineares Hören ermöglicht. In 6.8.2 wurde konstatiert, dass sich diese Liegeklänge deshalb als Grundlaute etablieren können, weil sie oft genug und andauernd rezipiert werden – auch wenn sie möglicherweise gar nicht mehr zu hören sind, sondern nur in der Rezeption als klingend angenommen werden. ‚Grundlaut' bedeutet in diesem Fall eine auditive Umgebung, welche nicht immer bewusst wahrgenommen wird, sondern zur Umgebung für andere Klänge wird (wie zum Beispiel das Wassergeplätscher eines Brunnens im Garten, oder das Grundrauschen, welches aus dem andauernden Lärm einer Stadt entsteht). Solche Grundlaute sind nicht primär an einen Zeitverlauf gebunden, sondern konfigurieren selbst die Grundlage einer auditiven Umgebung, genauer gesagt von Hörorten, wie sie in *ASdE* möglich werden. Ein Liegeklang charakterisiert also in einem solchen Fall nur einen Hörort näher, ohne dabei einen zeitlichen Verlauf suggerieren zu müssen.[225]

In anderer Weise sind die Liegeklänge in *LesA* zu begreifen. Grundsätzlich wird dort die formale Anlage als linearer Verlauf vermittelt, weil nicht anekdotische Einzelereignisse an einem Hörort aufzufinden sind, sondern narrative Vorgänge als Hörbilder rezipiert werden. Diese Hörbilder tauchen quasi aus der artifiziellen Klangwelt auf, welche aus den Liegeklängen und den elektrischen Impulsen gebildet ist. Auf- und Abtauchen suggerieren hier viel eher Linearität: eine Reise durch verschiedene Hörbilder, welche vom Auf- und Abtauchen der unregelmäßig pulsierenden, inneren Klangwelt formal gegliedert wird.

Allerdings wird diese Linearität durch die oktroyierte Struktur aus Fragmenten von im Werk bereits zuvor gehörten Klängen gebrochen: Ein Netzwerk von tautologischen Wiederholungen und flüchtigen Erinnerungen vermittelt verschiedene temporale Relationen innerhalb linearer Narrative (genauer gesagt den Hörbildern wie auch der artifiziellen Klangwelt) – das ‚Sich-verkehrt-herum-Erinnern' (das "se souvenier à l'envers", Ferrari 2005a) ist dabei nur ein rätselhafter Versuch des Erläuterns nichtlinearer Vorgänge; für den Zuhörer resultiert daraus ein Spiel mit eigenen und fremden Erinnerungen. Verstärkt wird Nichtlinearität durch die allgegenwärtige Archivexploitation – denn das wiederholte Hören von verschiedenen Werken Ferraris ist davon in einem Masse durchzogen, dass sich diese verschiedenen Werke

[224] Dass in beiden Werken Liegeklänge ausgeprägt zu hören sind, war kein Kriterium bei der Auswahl der Analyseobjekte. Viel eher wurden die größten Differenzen zwischen dem offenen Werk und der in sich geschlossenen Studiokomposition gesucht.
[225] Die Variante des Rezipierens einer linearen Entwicklung der Liegeklänge in *ASdE* ist aber auch möglich.

kaleidoskopartig präsentieren.[226] Auch im Hörprotokoll zu *ASdE* sind Anmerkungen zu finden, die auf nichtlineare Prinzipien der Musik hinweisen: das „Panoptikum von schon Gehörtem", von gehörten „Elementen aus diversen Orten im Stück" (Protokoll zu *ASdE*, Gaudenz, ModB, Z. 183; 188) sind deutliche Indizien dafür. Mit der vertieft hörenden Beschäftigung wird aber nicht nur auf *ASdE* und *LesA*, sondern in Bezug auf Ferraris gesamtes Schaffen an ‚Elemente aus diversen Orten' seines Werkes erinnert, Entwicklungsstränge seiner Praxis gehört (Ferrari würde diese als Narrative des Komponierens bezeichnen, siehe 4.6) und an klangspezifische, aber dennoch werkübergreifende Narrative, was auch mit der Analyse der Werkrealisierungen verdeutlicht wird (siehe Kapitel 8).

Viele ZuhörerInnen werden die Archivexploitation wohl nur erahnen – es sei denn, sie beschäftigen sich vertieft mit verschiedenen Werken Ferraris – oder sie werden durch die Begleittexte zur Musik auf das Verfahren hingewiesen. Im Falle von *LesA* ist die Offenlegung der Archivexploitation besonders entscheidend; sie wird zum einen durch Ferraris Werkkommentar artikuliert, zum anderen durch formal-narrative Kunstgriffe innerhalb der Musik deutlich gemacht:

Hörer Henri machte mich auf einen zusätzlichen bedeutenden Aspekt aufmerksam, denn an einer Stelle in *Les Arythmiques* protokolliert er den Begriff *Mise en abyme* (Hörprotokoll zu *LesA*, ModC, Z. 27). Damit verweist er auf das von Ferrari angewandte Prinzip der Verschachtelung. In der protokollierten Passage der Musik *Les Arythmiques* ist Ferrari zu hören, wie er Klänge für eine andere Musik aufnimmt. Ferrari verschachtelt das Werk mit offengelegter Werkrealisierung, er verschränkt Narrative in der Musik mit dem kompositorischen Narrativ (siehe 4.6) und verschleiert den Unterschied zwischen dem zuhörenden Komponisten und dem Zuhörer selbst.

Unter einer *Mise en abyme* – einer „In-Abgrund-Setzung" (Wolf 2013: 528) – ist eine Erzähl- oder Darstellungsform von Ähnlichkeit oder Selbstreferenz zu verstehen, „die sich in einem isolierten Segment auf einer […] untergeordneten Ebene manifestiert, so dass auf dieser mindestens ein […] Element einer übergeordneten Ebene ‚gespiegelt' [oder repräsentiert] erscheint" (ebd.: 528 f.). Das Verfahren wie auch der Begriff geht auf die Heraldik zurück: dass nämlich ein Wappen innerhalb eines Wappens dargestellt wird, was konsequent weitergedacht in einer unendlichen Selbstreferenz resultiert. Die unendliche Form einer *Mise en abyme* könne

[226] Allerdings sind die Verschränkungen, wie sie Ferrari mit seiner werkinternen und -übergreifenden Archivexploitation vornimmt, zu raffiniert und vielfältig, als dass der Begriff des Kaleidoskops als ausreichend gelten gelassen werden kann.

– zumindest auf die Literatur bezogen – immer nur suggeriert werden, so die Sprachwissenschaftlerin Dorrit Cohn in ihrem Vergleich der *Mise en abyme* zur in der Literatur häufig auftretenden Metalepse (2012 [französisches Original publiziert 2005]: 108 f.).[227] In prägnanter Art wird die Unendlichkeit einer *Mise en abyme* im Visuellen sichtbar, durch das Einsetzen des Sujets im Sujet in verkleinerter Form. Selbst im Bereich des Produktmarketings wird das Prinzip angewandt: die Ohrringe der Kuh auf der *La vache qui rit*-Streichkäse-Verpackung, die dasselbe Aussehen besitzen wie die Verpackung selbst – mit einer Abbildung der mit Ohrringen geschmückten lachenden Kuh.[228] Auch in diesem Fall ist die Unendlichkeit aus Gründen der Darstellungsschwierigkeiten zwar nur suggeriert, für die betrachtende Person jedoch problemlos nachvollziehbar.

In *Les Arythmiques* ist eine *Mise en abyme* realisiert: In einem Hörbild sind Ferrari und seine Frau zu hören, wie sie eine Zementfabrik besuchen und dort mit anderen Leuten über erschwerte Aufnahmebedingungen diskutieren – denn Ferrari möchte Klangmaterial (also Tonaufnahmen) für eine elektroakustische Komposition sammeln (siehe 8.2.3). *LesA* ist aber selbst eine dementsprechende Komposition, für die Ferrari mit seiner Frau ebenso Klangmaterial gesammelt hat. Die *Mise en abyme* zeigt sich darin, dass ein Hörbild rezipiert wird, in welchem Ferrari daran ist, eine Komposition wie das Hörbild zu realisieren, die er gerade hört. Ferrari suggeriert sogar eine unendliche *Mise en abyme*: Mit Ferraris Kommentar „Bon, j'arrête là" am Ende des Stückes nämlich wird Ferrari wiederum auf der Ebene der Werkrealisierung rezipiert – mit seinem Kommentar, dass es nun an der Zeit ist, die Komposition *Les Arythmiques* an dieser Stelle enden zu lassen.

---

[227] Cohn kritisiert in ihrem Aufsatz (2012 [französisches Original publiziert 2005]: 108 f.) die in der Literaturtheorie häufig zu beobachtende Vermischung von Metalepse und *Mise en abyme* und schält die Spezifität der Letzteren heraus. Die sehr spezifische Qualität der *Mise en abyme* ist bei Ferrari singulär, sie findet hier auch deshalb Erwähnung, weil sie in den Hörprotokollen thematisiert wurde. Die Metalepse als musikalisches Verfahren wird hingegen nicht besprochen, weil es in elektroakustischer Musik häufig Verwendung findet, quasi zu ihrem Materialstand zu zählen ist.

[228] Das Cover der LP *Ummagumma* von Pink Floyd (1969) ist ein weiteres Beispiel des auch als „Droste-Effekt" bezeichneten Spiels der visuellen, unendlichen *Mise en abyme*; auf dem LP-Cover wird aber nicht das Bild in verkleinerter Form eingesetzt, sondern jeweilige Variationen der vorangehenden Variante. Nam Yun Paiks *TV Buddha* (1974) dürfte als versteckte, rein imaginäre, aber umso deutlicher als unendliche *Mise en abyme* gelten. Weitere Beispiele der (die Unendlichkeit nicht berücksichtigende) *Mise en abyme* sind: Woody Allens Film *The purple Rose of Cairo* (1985) sowie in Film *Les Grandes Répétitions. Hommage à Varèse* (1966) von Ferrari und Patris in umgekehrter Weise Marcel Duchamp, der als Zuhörer interpretiert wird, der dem Rezipienten quasi als anderer Rezipient vorgeschoben wird. Cohn erwähnt als literarische Beispiele, in welchen eine reine *Mise en abyme* mit ihrer Unendlichkeit angestrebt wird, unter anderem André Gides Roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925) und die Novelle *La prise de Constantinople* (1965) von Jean Ricardou (2012 [französisches Original publiziert 2005]: 109 f.).

Zusammengefasst lässt sich die so realisierte *Mise en abyme* wie folgt darstellen: Als zuhörende Person höre ich Ferrari bei der Realisierung von *LesA* im Studio zu. Dementsprechend höre ich auch das Werk *LesA* an sich, zusammen mit Ferrari. Innerhalb von *LesA* höre ich wiederum Ferrari, bei der Realisierung einer elektroakustischen Musik (diesmal nicht im Studio, sondern in der Zementfabrik). Was Ferrari dort rezipiert, höre ich selbst auch: nämlich das Sammeln von Klangmaterial in der Zementfabrik. Die *Mise en abyme* wird so durch den Perspektivenwechsel zwischen Rezeption der Musik und Rezeption ihrer Realisierung (als Musik) ermöglicht; Ferrari selbst ermöglicht sich damit eine Form unendlicher Selbstreflexion – selbstironisch, dabei aber auch die rezipierende Person miteinbeziehend.

Ferraris *Mise en abyme* ist als hochgradig autoreferentiell einzustufen, für Wolf eine häufige Grundlage des Verfahrens im literarischen Bereich (2013: 529).[229] Werden Ferraris Autobiographien, seine ironischen Selbstinszenierungen und die ausgeprägte Archivexploitation berücksichtigt, wird Autoreferenzialität als logische Grundlage für das In-Abgrund-Setzen auf musikalischer Ebene entlarvt. Ein besonders ausgeprägter Fall des Verfahrens zeigt sich mit Ferraris Hörspiel *Portrait-Spiel* (1971, siehe auch 2.3.2): Im Studio hört das ganze Produktionsteam des Hörspiels zusammen mit Ferrari Ausschnitte seiner Musik, und es wird über die Rezeption derselben diskutiert; diese Diskussion mutiert aber zeitweise selbst zu einer Art Musik (weil die Tonaufnahme manipuliert wird) – als Reflexion ihrer eigenen Geschichte. Damit wird auch Ferraris Risikobereitschaft deutlich, sich selbst als Autor innerhalb der *Mise en abyme* zu dekonstruieren.[230] In anderer Form dekonstruiert sich Ferrari in *LesA* – indem er seine eigenen gesundheitlichen Probleme – die Herzrhythmusstörungen – und deren Behandlung musikalisiert, als elektroakustische Musik spiegelt, quasi auf musikalischem Weg ‚behandelt' („J'ai trouvé que les arythmies n'étaient pas très intéressantes que je pouvais faire mieux" (Ferrari 2005a), siehe auch 8.2).

Zudem ist sie medienspezifisch zu konstruieren – denn durch die Tonträger und das Medium elektroakustische Musik wird Ferraris Kunstgriff erst möglich: Seiner charakteristischen Arbeitsweise – dem ursprünglichen Prinzip der Musique concrète entsprechend – im Umgang mit Klang, nämlich dem kreativen Prozess als stetes Hin und Her zwischen dem Hören und dem Machen (siehe 5.3), ist ein Verfahren inhärent, welches nicht nur das Dargestellte (das

[229] Die autoreferenzielle *Mise en abyme* sei vor allem in Texten des *nouveau roman* und in postmodernen Erzählungen zu finden (Wolf 2013: 529).

[230] Ferrari verschränkt den Vorgang zudem mit seinem eigenen Deutschkurs; sein Interesse an Sprache als Musik zeigt sich hier von einer zusätzlichen Seite: „Il y a un dialogue absurde […] qui représente l'apprentissage de la langue allemande par la méthode Assimil. Ce qui implique un jeu de langage et comment articuler une réflexion dans une langue étrangère" (Ferrari 2017 [1999]: 163).

objet sonore, *trouvé* oder *social*) als deutlich formbar begreift und damit eine In-Abgrundsetzung erleichtert.

Ferraris autoreferentielle Behandlung von gesammelten *objets sonores* und *objets sociaux* ermöglicht das Verfahren der *Mise en abyme* in elektroakustischer Musik auf spezifische Art – dazu tragen aber neben Ferraris Konzept der Autobiographie auch jene der Freiheit, der Narration und der Tautologie maßgeblich bei; ebenso relevant sind aber das Spiel mit (Nicht-)Linearität und die Archivexploitation.

Während in *Les Arythmiques* einerseits der Werkcharakter betont wird – vor allem durch oktroyierte Struktur und Form – und andererseits ebendieser Werkcharakter durch die spezifische *Mise en abyme* dennoch einer Auflösung ausgesetzt wird, herrscht in *Archives Sauvées des Eaux* eine andere Taktik vor, eine nichtlineare Offenheit eines Werkes zu erreichen: Hier wird die Infragestellung der Komponistenrolle durch die Idee eines ausgeprägten Kollektivgedankens abgelöst, das Narrativ des Komponierens („la chronologie du développement des idées compositionnelles“ (Caux 2002: 172)) wird durch die improvisatorischen Verfahren zu einem grossen Teil ins Performative verschoben, für die Zuhörenden hör- und im Konzert auch sichtbar gemacht.

Dabei erweitert Ferrari auch seine ‚werkübergreifende tautologische Archivexploitation‘ (Kapitel 8) mit den Klangarchiven seiner Mitmusiker, aber auch mit deren eigenen kompositorischen Narrativen. Ferraris Archiv wird somit nicht nur von anderen, Ferrari-fremden Archiven überlagert, sondern auch durch Spielpraxis anstelle der Komponierpraxis anders gestaltet: Das Komponieren im Studio findet nur noch partiell statt, anstelle davon tritt das performative Moment auf der Bühne. Es ist gut möglich, dass gerade diese Offenheit die Etablierung von Hörorten eröffnet, in welchen sich die Zuhörenden ebenso frei ‚bewegen‘ können wie die Performer selbst. Der performative Aspekt dürfte also auch auf Tonträger von Bedeutung sein – auch wenn dies in den Hörprotokollen nur nebenbei thematisiert wird: Zu hören ist eine formal offene Struktur, die durch Spontaneität und Spielenergie besticht, und dadurch eine gänzlich andere Gestalt annimmt als ein stringentes komponiertes Werk wie *Les Arythmiques*.

Während die Grenzen des in sich geschlossenen Werks *Les Arythmiques* mit einer *Mise en abyme* durchbrochen werden, ist in *Archives Sauvées des Eaux* die Freiheit der *nouveaux concrets du temps réel* als wichtigster Faktor vorhanden. So ist nicht nur den von Ferrari fixierten Klängen wiederholt und in verschiedensten Kontexten zu begegnen, sondern auch

überraschende Versionen von *Archives Sauvées des Eaux* in Zukunft zu erwarten, als Verschränkungen von Ferraris Archivexploitation und fremden, noch unbekannten Archiven anderer MusikerInnen.

9.7 *Écoute élargie*, Ausblick

Die in *Les Arythmiques* erlebbare *Mise en Abyme* eröffnet in Verbindung mit Andra McCartneys *Improvisational* und *Intimate Listening* den Blick auf ein offenes Grundkonzept, welches der Vision einer *écoute élargie* – einem möglichst barrierefreien, ‚regimefreien' Hören – erstaunlich nahekommt und diese auch formulierbar macht.

Die *Mise en abyme* wird in *Les Arythmiques* nicht nur innerhalb der Musik umgesetzt; sie kann auch in umgekehrter Richtung, quasi aus der Musik heraus erkannt werden: Dass ich als Zuhörer den Komponisten Ferrari beim Zuhören (und Komponieren) auditiv beobachten kann, lässt darauf schließen, dass das In-Abgrund-Setzen bi-direktional angelegt ist, was Cohn als ein zusätzliches Merkmal der *Mise en abyme* einschätzt (2012: 108). In einer konsequenten, unendlichen *Mise en abyme* wäre das Phänomen so zu visualisieren: Im zweiten Bild, welches im ersten enthalten ist, wird logischerweise wiederum das zweite Bild verkleinert – als drittes Bild – dargestellt (vgl. ebd.). Aus der Perspektive des zweiten Bildes betrachtet, ist die *Mise en abyme* deshalb auch in beiden Richtungen vorstellbar. Cohn weist darauf hin, dass der argentinische Autor Jorge Luis Borges (1899–1986) in seinem Essay *Partial Magic in the Quixote* (in: Borges 1992 [1952]) das bi-direktionale Prinzip bereits formuliert – aber ohne dieses als *Mise en abyme*-Effekt zu benennen – und dabei auch die rezipierende Person formal miteinbezieht – „if the characters of a fictional work can be readers or spectators, we, its readers or spectators, can be fictitious" (Borges, zitiert nach: ebd.: 108).[231] In *Les Arythmiques* gibt es dazu eine klare Analogie: Wie Ferrari innerhalb seines fiktiven Werkes als Zuhörer (und Komponist) agiert, so bin ich als Ferraris Zuhörer genauso fiktiv zu begreifen. Inwieweit Fiktion überhaupt bedingt ist – wie es Borges suggeriert – bleibt bei Ferrari deshalb offen oder irrelevant, weil sein auditives Spiel mit der Realität zwangsläufig auch ein Spiel mit Fiktion ist.

[231] Cohn fügt an, dass anhand dieses Prinzips der Unendlichkeit die *Mise en abyme* von einer ‚internen Metalepse' abgegrenzt werden könne, was aber häufig unterlassen werde.

Ferraris *Mise en abyme* löst den Anspruch ein, dass ich als Zuhörer Teil der Musik werde, diese durch meine individuelle Rezeption vervollständige; die Musik kann deshalb auch formal als gemeinsame Aktivität von der komponierenden und der rezipierenden Person begriffen werden – trotz medienspezifischen Barrieren wie Tonträger und Lautsprecher.[232] Dass Werkrealisierung und Rezeption sich so ausgeprägt verschränken, ist allerdings auch dem Umstand zu verdanken, dass Ferrari in *Les Arythmiques* die beiden Seiten thematisiert und im Rahmen der *Mise en abyme* miteinander verbindet. Ferraris *Les Arythmiques* darf somit im Bereich der elektroakustischen Musik als singuläres Paradebeispiel der *Mise en abyme* gelten; deren Potenzial ist in signifikantem Umfang erkennbar, wenn auch nicht erschöpfend.

Mit den Analysen kann auch ein zweiter relevanter Faktor des Grundkonzepts einer *écoute élargie* herausgeschält werden: Ferraris *intimisme* in *Les Arythmiques* weist deutliche Züge eines *Intimate Listenings* auf (vgl. McCartney 2016), und die offene Konzeption von *Archives Sauvées des Eaux* zielt erfolgreich auf ein *Improvisational Listening* ab (ebd.).

Bereits in der theoretischen Betrachtung des ROCRT wurden die Ansätze von McCartneys *Improvisational* und *Intimate Listening* diskutiert – damit wird ein möglichst ‚regimefreies' Hören ins Zentrum gerückt: Ein *recentrement sur l'écoute* (Solomos 2013: 176), mit dem oben formulierten Anspruch, dass selbst über Tonträger gehörte Musik als eine gemeinsame Tätigkeit von Komponist und Rezipierenden verstanden werden kann. Auf Ferrari und sein Werk bezogen, konkretisiert sich mit dieser Untersuchung McCartneys *Improvisational* und *Intimate Listening*, die bereits im Titel ihres Aufsatzes ('*How Am I to Listen to You?' Soundwalking, Intimacy, and Improvised Listening* (2016)) die hier konstatierten Aspekte von Intimität, Improvisation, Hörort und -bild verbindet.

Ihre von Luce Irigaray (siehe dazu auch Fußnote 81 in 5.1) entlehnte Frage ‚How am I to listen to you?' lenkt das Augenmerk auf die hier möglichen Relationen zwischen AutorIn und RezipientInnen, weil damit das Subjekt-Objekt-Verhältnis bricht und sich an dessen Stelle ein anderer Bezug zwischen den drei Polen Werk, Realisierung und Rezeption formieren kann.

Im Performance-Dispositiv von *Archives Sauvées des Eaux* werden so allfällige hierarchische Verhältnisse weitgehend aufgebrochen, was entsprechend auch ein nicht-hierarchisches offenes Hören stimuliert, mit deutlichen Parallelen zu McCartneys *Improvi-*

[232] Umgekehrt eröffnet erst diese ‚Schranke' der Tonaufzeichnung die Möglichkeit, mit einem raffinierten Kunstgriff eine *Mise en abyme* zu realisieren.

sational Listening. Die in *Les Arythmiques* charakteristische Form von Ferraris *intimisme* scheint – wie auch seine *Mise en abyme* – in der elektroakustischen Musik ein Einzelfall zu sein und widerspiegelt McCartneys Ansatz des *Intimate Listenings* in prägnanter Art, wenn auch außerhalb ihres Stammgebiets des Soundwalkings.[233]

Die *écoute élargie* wird damit in ihren zwei Grundsätzen umrissen: Dank Dispositiven wie jenem der *Mise en abyme* oder einer offenen Konzeption vervollständige ich als Zuhörer nicht nur die Musik, sondern auch deren Form. So bin ich Teil der Musik als Prozess, aber auch Teil ihrer Form und werde als auditiver Beobachter fiktiver Gast in der Musik. Mittels eines *Improvisational* und *Intimate Listening*, einem ‚regimefreien' Hören, eröffnet sich nicht nur ein Sich-beim-Hören-Zuhören, sondern auch ein ‚Sich-und-Ferrari-beim-Hören-Zuhören' (siehe 5.1). Ferraris *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* sind zwei Beispiele, wie ich als aktiv beteiligter Zuhörer agieren kann, trotz der Separation von Werkrealisierung und -rezeption in Form von Tonträger und Lautsprecher. Ferrari stimuliert mit seinen künstlerischen Verfahren eine *écoute élargie*, ohne sie zu erzwingen.

Der Begriff *écoute élargie* dürfte auch dafür stehen, dass sich Abgrenzungen wie jene zwischen Hörspiel und genre-übergreifender Musik (siehe 8.3) erübrigen. Frisius verortet Ferrari (wie auch Maurizio Kagel) denn auch im Bereich der ‚akustischen Kunst' ein, „für den die Abgrenzungen insbesondere zwischen Stimme / Sprache und Musik wenn überhaupt, dann nur noch eine untergeordnete Rolle spielten – und in dem primär laut- und sprachbezogene sowie klang- und musikbezogene Produktions- und Rezeptionsweisen sich nicht wechselseitig ausschließen […]" (Frisius 2012: 39) – auch Ferrari selbst äußerte 2005, dass er nicht Musik an sich mache, sondern „Sachen, die mich etwas angehen, selbst in der Instrumentalmusik. Wenn das Musik ergibt – wenn die Leute sagen, dass das Musik ist – ist das sehr gut, habe ich nichts dagegen" (Ferrari in: Böhme-Mehner 2005: 58). In einer *écoute élargie*, die sich keinem Hörregime unterwirft, verliert eine meist wertend und substanziell gemeinte Unterscheidung von Musik und Nicht-Musik an Bedeutung. Wenn man Ferraris Arbeiten dennoch als Musik begreift, führt es unter der Prämisse einer *écoute élargie* zu einer Neubeurteilung von dem, was Musik sein kann. Es gibt auch gute Gründe, diese musikalische Perspektive einzunehmen: Auf

[233] Bei den untersuchten Werken *ASdE* und *LesA* ist der *intimisme* nur begrenzt vorhanden; eindeutigere Beispiele aus der Zeit der *Exploitation des concepts* wären zum Beispiel *Cycle des Souvenirs* (*Exploitation des concepts Nº 2*, 2000) und in *Les Anecdotiques* (*Exploitation des concepts Nº 6*, 2002). Eines der aufschlussreichsten Beispiele bezüglich dem *intimisme* und dem Umgang mit Fremdsprachen ist *L'escalier des aveugles* (*pièce radiophonique*, 1989), in dem Ferrari verschiedene Orte in Madrid von Frauen portraitieren lässt, in spanischer Sprache – wobei Ferrari sich auf Französisch mit den spanisch sprechenden Frauen unterhält.

diese Weise werden nicht einfach Grenzen aufgelöst oder ignoriert, sondern damit gespielt, künstlerisch noch beharrlicher mit ‚existenziellem Risiko' zu arbeiten.

Wenn in *Les Arythmiques* kürzeste Fetzen von unpassender Musik dynamisch im Vordergrund zu hören sind, ebenso in *ASdE* das zu oft gehörte Beethoven-Kopfmotiv, sind das im Grunde genommen Ansätze einer bi-direktionalen *Mise en abyme*, nur dass darin das ‚Dispositiv Musik' neu behandelt wird: Als Grundlage der *Mise en Abyme* dient der auditive Rahmen ‚Musikhören' (z.B. Beethoven oder Samba) – und darin abgebildet, als In-Abgrund-Setzung, ist Ferraris Paramusik zu hören, in der wiederum ein auditiver Rahmen ‚Hören' eingesetzt sein kann – auch wenn nur suggeriert. Das Suggerieren von Realität, selbst von Fiktion ist Ferraris Vorgehen inhärent; und so ist es auch naheliegend, dass er sich Techniken wie jener der *Mise en abyme* auf verschiedenste Weisen unbefangen bedient.
Während Ferrari die „Abschottung der Musik von anderen Bereichen" (Frisius 2012)[234] in den 1970er Jahren mit seiner *Musique anecdotique* aufbricht, indem er sich „gegen den klassifikatorischen Rigorismus einer konkreten Musik aus Klangobjekten" (ebd.) auflehnt, führt er seine Rolle als Außenseiter mit *Les Arythmiques* und *Archives Sauvées des Eaux* konsequent fort: Er bricht die Grenzen zwischen Genres auf, verhandelt zwischen institutioneller Kunst und Underground und lotet die Beziehung zwischen ihm als Komponisten und mir als Zuhörer neu aus – und trägt damit Relevantes zur Weiterentwicklung zeitgemäßer Musik bei.

Mit der entwickelten Methode des *Repeated One Chance Reception Test* wurde ein risikoreicher Weg der Analyse gewählt. Trotz Widersprüchen und Problemen erwies sich die *écriture autoethnographique* überraschenderweise als ein erstaunlich produktives Verfahren. Weitere Versuche mit dieser allenfalls noch zu verfeinernden Methode wären wünschenswert, um das Potenzial vertieft zu erkennen und nutzen, aber auch Grenzen der Methodik aufzeigen zu können.

Mit dieser Forschungsarbeit konnte Ferraris Schaffen dank der starken Fokussierung auf *Archives Sauvées des Eaux* und *Les Arythmiques* vertieft untersucht werden. Andere Aspekte wären für eine vollständigere Sicht allerdings nötig: Wünschenswert wäre der Fokus auf Ferraris politische Haltung, den kulturhistorischen Kontext, die Motivation des künstlerischen Schaffens, eine vertiefte Untersuchung seines in der Musiklandschaft durchaus singulären *intimisme*, ein genaueres Erforschen seines Einflusses auf die Szene der experimentellen

[234] Das zitierte Textfragment erscheint nur in der nicht paginierten Originalfassung des Textes von Frisius, siehe Hinweis im Quellenverzeichnis.

elektronischen Musik, aber auch die Erhellung der Frage, inwieweit nicht nur von Luc Ferrari als Komponist die Rede sein dürfte, sondern vielmehr vom produktiven Künstlerpaar Luc und Brunhild Ferrari ausgegangen werden müsste. Wie sehr bei solch aktiven Künstlerpaaren die Frau sich meist in den Hintergrund stellte oder in den Hintergrund gestellt wurde, bedürfte einer eigenen Forschungsarbeit.

Bon, j'arrête là.

Quellenverzeichnis

Schriftliche Quellen

Hinweis: Bei Artikeln und Werken mit früherem Entstehungs- als dem eigentlichen Publikationsjahr wird das Entstehungsjahr anschließend an den Titel des Artikels / des Werkes in eckigen Klammern angegeben.
Damit die Quellenangaben im Text nicht zu schwerfällig wirken, ist folgende Ausnahme gemacht worden: Brunhild Ferrari wird mit ‚B. Ferrari' angegeben, damit keine Verwechslungen mit Luc Ferrari (in Quellenangaben jeweils nur als ‚Ferrari') entstehen können. Brunhild Ferrari ist dann unter ihrem Doppelnamen Meyer-Ferrari aufgeführt, wenn diese Nennung auch in der Publikation vorhanden ist. Bei japanischen Namen wird üblicherweise der Familienname an erster Stelle genannt – was in dieser Arbeit auch so übernommen wird; deshalb wird Otomo Yoshihide im Quellenverzeichnis unter Otomo genannt. Bei Verweisen auf Texte in CD-Booklets sind die detaillierten Angaben zu den Tonträgern im Quellenverzeichnis *Tonträger* zu finden.

Aguila, Jésus (2006): „Luc Ferrari's Archives sauvées des eaux (2004). Reintroducing the unconscious archetype of natural musical gesture in electroacoustic compositions", in: *Dzielo muzyczne i jego archetyp. The musical work and its archetype* (Bd. 2), hrsg. v. Anna Nowak, Bydgoszcz: Wydawca 2006, S. 195–204.

Asch, Gregor (= DJ Olive) (o. J.): *DJ Olive Vinyl Scores*, http://www.djolive.com/vinylscoreFerrari.html [Zugriff 24.01.2020].

Atkinson, Simon (2008): „Abstraction, reality and the loudspeaker", in: *Elektroakustische Musik: Technologie, Ästhetik und Theorie als Herausforderung an die Musikwissenschaft / Electroacoustic Music: Technologies, Aesthetics, and Theories: A Musicological Challenge*, hrsg. v. Tatjana Böhme-Mehner, Klaus Mehner und Motje Wolf, Essen: Die Blaue Eule 2008, S. 83–92.

Badrutt, Gaudenz (2014): *Archives Sauvées des Eaux - zwischen Komposition und Improvisation*, Master in Research on the Arts, Universität Bern.

Bailey, Derek (1993 [1980]): *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne: Moorland 1980, Reprint o. O.: Da Capo.

Barthélemy, Maxime (Hrsg.) (2015): *Luc Ferrari: Madame de Shanghai. Pour 3 flûtes & sons mémorisés* [1996], Marseille u. Paris: Maison ONA.

Barthélemy, Maxime (Hrsg.) (2018a): *Luc Ferrari: Archives Sauvées des Eaux. Exploitation des Concepts N° 1* [Spielpartitur], Marseille u. Paris: Maison ONA.

Barthélemy, Maxime (2018b): „Notes de l'éditeur", in: *Archives Sauvées des Eaux. Exploitation des Concepts N° 1* [Spielpartitur], hrsg. v. Maxime Barthélemy, Marseille u. Paris: Maison ONA.

Barthélemy, Maxime (Hrsg.) (2018c): *Luc Ferrari: Presque rien N° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer* [1967–1970], Marseille u. Paris: Maison ONA.

Bayle, François (2007): „Die akusmatische Musik oder die Kunst der projizierten Klänge", in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003): François Bayle: l'image de son – technique de mon écoute: Klangbilder – Technik meines Hörens*, hrsg. v. Imke Misch, Anne Kersting und Marcus Erbe (= Signale aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit Bd. 8, 2., korrigierte und erweiterte Auflage; Red.: Marcus Erbe), Münster: Lit 2007, S. 146–179.

British Broadcasting Corporation BBC (2007): *BBC World Service / FAQ / 1940s*, http://www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070122_html_40s.shtml [Zugriff: 09.07.2019].

Böhme-Mehner, Tatjana (2005): „Er komponierte immer … sogar sich selbst. Der Komponist, Hörspiel- und Filmemacher Luc Ferrari", in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 49–58.

Böhmer, Konrad (1997): „Vom Un-Sinn der [sic!!!] Analysierens“, in: *Die Analyse elektroakustischer Musik – eine Herausforderung an die Musikwissenschaft?*, hrsg. v. Deutsche Sektion der Internationalen Gesellschaft für elektroakustische Musik DecimE (= Bericht des wissenschaftlichen Kolloquiums im Rahmen der 4. Werkstatt elektroakustischer Musik vom 26. bis 28. April 1991 in Berlin, Red.: André Ruschowski), Saarbrücken: Pfau 1997, S. 37–45.

Borges, Jorge Luis (1992 [1952]): *Inquisitionen*, Frankfurt am Main: Fischer.

Breitsameter, Sabine (2018): „Soundscape“, in: *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. v. Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 89–95.

Brockhaus, Immanuel (2017): *Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960–2014*, Bielefeld: transcript.

Castanet, Pierre Albert (2007 [2001]): „Luc Ferrari: Mnemosyne mise à nu“, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001], S. 7–21.

Castanet, Pierre Albert (2008): *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris: Michel de Maule.

Caux, Daniel (2006): o. T., in [CD-Booklet zu]: Luc Ferrari: *Et tournent les sons*, Bétheny: Césaré, Centre national de création musicale 06/03/4/2/1, 2006.

Caux, Jacqueline (2002): *Presque rien avec Luc Ferrari. Entretiens*, Nizza: Main d’Œuvre.

Chang, Heewon (2008): *Autoethnography as Method*, Walnut Creek, California: Left Coast.

Chapman, Dale E. (2012): Art. „Turntablism“, in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [Zugriff 02.11.2017].

Chion, Michel (1983): *Guide des Objets Sonores*. *Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*, Paris: Buchet/Chastel.

Chion, Michel (2010 [1991]): *Die Kunst fixierter Klänge - oder die Musique Concrètement*, Berlin: Merve.

Chion, Michel (2015): „Die musique concrète ist nicht konkretistisch“, in: *Geräusch - das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, hrsg. v. Camille Hongler, Christoph Haffter und Silvan Moosmüller, Bielefeld: transcript, S. 21–32.

Cohen, Andrea (2007 [2005]): „L’escalier des aveugles: un hörspiel de Luc Ferrari“, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001], S. 71–78.

Cohn, Dorrit (2012): „Metalepsis and Mise en Abyme“, übersetzt von Lewis S. Gleich [französisches Original publiziert 2005], in: *Narrative* (2012), H. 20, S. 105–114.

Cosottini, Mirio (2016): „Klang-Invarianz, Grafiken und Improvisation. Ein Beitrag zur Methodik musikalischer Improvisation“, in: *Improvisation erforschen – improvisierend forschen. Beiträge zur Exploration musikalischer Improvisation*, hrsg. v. Reinhard Gagel und Matthias Schwabe, Bielefeld: transcript, S. 123–141.

Dean, Roger T.; Adams, Simon (2009 [2002]): Art. „Bailey, Derek“, in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [Zugriff 25.05.2020].

Delalande, François (2002): „Eine Musik ohne Noten: Einführung in das Hören und Analysieren elektroakustischer Musik“, in: *Konzert - Klangkunst - Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, hrsg. v. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz u.a.: Schott 2002, S. 225–240.

Demers, Joanna (2010): *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York: Oxford University.
Denschlag, Felix (2017): *Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des ‚kollektiven Gedächtnisses' mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*, Bielefeld: transcript.
Dibelius, Ulrich; Gronemeyer, Gisela; Oehlschlägel, Reinhard; Wilson, Peter Niklas (Hrsg.) (2005): *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik*, H. 107, Köln: MusikTexte GbR.
Drott, Eric (2009): „The Politics of Presque rien", in: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, hrsg. v. Robert Adlington, New York: Oxford University 2009, S. 145–166.
Duchamp, Marcel (1957): *The Creative Act* [Konferenzpapier; Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts], Houston: Texas, o.V.
Dunsby, Jonathan (2001): Art. „Memory, memorizing", in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [Zugriff 05.04.2018].
Ehrler, Hanno (2005): „Offenes kompositorisches Denken. ‚Far West News' (1999) von Luc Ferrari", in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 75–78.
Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. und Bochner, Arthur P. (2010): „Autoethnografie", in: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 345–357.
Emmerson, Simon (2007): *Living electronic music*, Aldershot Hants: Ashgate.
Emmerson, Simon (2008): „Where is the 'work' of electroacoustic music? How can we examine it?", in: *Elektroakustische Musik: Technologie, Ästhetik und Theorie als Herausforderung an die Musikwissenschaft / Electroacoustic Music: Technologies, Aesthetics, and Theories: A Musicological Challenge*, hrsg. v. Tatjana Böhme-Mehner, Klaus Mehner und Motje Wolf, Essen: Die Blaue Eule 2008, S. 35–46.
eRikm (2018): „Repères – Entretien avec eRikm", in: *Archives Sauvées des Eaux. Exploitation des Concepts Nº 1* [Spielpartitur], hrsg. v. Maxime Barthélemy, Marseille u. Paris: Maison ONA 2018, nicht paginiert.
Ferrari, Brunhild (Hrsg.) (2019): *Luc Ferrari: Complete Works*, London: Ecstatic Peace Library Omnibus.
Ferrari, Brunhild; Hansen, Jérôme (Hrsg.) (2017): *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951-2005)*, Dijon: Les presses du réel.
Ferrari, Luc (o. J.a): *Analyses & réflexions*, http://lucferrari.com/analyses-reflexion/ [Zugriff: 02.11.2019].
Ferrari, Luc (o. J.b): *Analyses & réflexions. Far West News*, http://lucferrari.com/analyses-reflexion/far-west-news/ [Zugriff: 18.05.2018].
Ferrari, Luc (o. J.c): *Analyses & réflexions. Hétérozygote*, http://lucferrari.com/analyses-reflexion/heterozygote/ [Zugriff: 10.04.2018].
Ferrari, Luc (1970): *Tautologos III ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi? Tautologos III oder Darf ich Sie bitten, mit mir zu tautologisieren?*, Celle: Edition Moeck.
Ferrari, Luc (1996): „I Was Running in So Many Different Directions", in: *Contemporary Music Review* (1996), H. 15, S. 95–102.
Ferrari, Luc (2000a): o. T. [Notizen zu *Archives Sauvées des Eaux*] [Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2000b): *Exploitation du concept d'Archive* [Version mit DJ Olive; Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2000c): *Archives sauvées des eaux. Exploitation des Concepts Nº 1* [Version 2000; Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.

Ferrari, Luc (2001): *Tautologies et environs. Exploitation des Concepts Nº 4* [Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2002a): *Archives sauvées des eaux. Exploitation des Concepts Nº 1* [Version Oktober 2002; Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2002b): *Paris-Tokyo-Paris* [Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2003): *Analyses & réflexions. Impro – Micro – Acoustique*, http://lucferrari.com/analyses-reflexion/impro-micro-acoustique/ [Zugriff: 09.01.2018].
Ferrari, Luc (2003a): *Archives sauvées des eaux. Exploitation des Concepts Nº 1* [mit eRikm, Version Februar 2003; Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2003b): *Montage de l'original* [und darin folgende nicht betitelte Papiere; Notizen zu *Les Arythmiques*] [Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2003c): o. T. [Übersicht zu *Les Arythmiques*; handschriftliche Notizen zu *Les Arythmiques*] [Manuskript Scan], Paris: Atelier post-billig.
Ferrari, Luc (2005a): *Les Arythmiques (2003)*, http://lucferrari.com/analyses-reflexion/les-arythmiques/ [Zugriff 18.09.2019].
Ferrari, Luc (2005b): „Werkverzeichnis Luc Ferrari", in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 78–81.
Ferrari, Luc (2017 [1979]): „Autobiographie Nº 11", in: *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951–2005)*, hrsg. v. Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen, Dijon: Les presses du réel, 2017, S. 95–97.
Ferrari, Luc (2017 [1999]): „Exploitation du concept d'autobiographie", in: *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951–2005)*, hrsg. v. Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen, Dijon: Les presses du réel, 2017, S. 161–166.
Ferrari, Luc (2017 [1969]): „Music Promenade (1964–1969)", in: *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951–2005)*, hrsg. v. Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen, Dijon: Les presses du réel, 2017, S. 63.
Ferrari, Luc; Macé, Pierre-Yves; Sanson, David (2017 [2004]): „Le hasard avec détérmination. Entretien avec Pierre-Yves Macé et David Sanson", in: *Luc Ferrari. Musiques dans les spasmes. Ecrits (1951–2005)*, hrsg. v. Brunhild Ferrari und Jérôme Hansen, Dijon: Les presses du réel, 2017, S. 177–178.
Ferrari, Luc; Meyer-Ferrari, Brunhild (2007 [2001]): „Catalogue" [Werkverzeichnis], in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l'audiovisuel 2007 [2001], S. 91–116.
Ferrari, Luc; Warburton, Dan (1998): *Luc Ferrari. Propos recueillis par Dan Warburton*, http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari_fr.html [Zugriff 27.06.2017].
Fertig, Julia (2011): „Die Archivfalle", in: *Journal für Kunst- und Bildgeschichte* [Online], Berlin: Humboldt-Universität, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, www.kunsttexte.de [Zugriff 20.05.2015].
Frisius, Rudolf (2002): „Forum Analyse: Medienspezifische Analyse – Analyse medienspezifischer Musik. Einführung", in: *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, hrsg. v. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz u.a.: Schott 2002, S. 170–171.
Frisius, Rudolf (2012): „Diesseits und jenseits der ‚Anekdotischen Musik'", in [CD-Booklet zu]: Luc Ferrari: *Jetzt* [1982], Karlsruhe: ZKM & Wergo, S. 28–43 [online verfügbar in einer längeren Fassung: https://de.schott-music.com/shop/media/freedownloads/0/30/41/304170/500_MAVE/DOWNLOADS/WER_20662_Text_Frisius_deutsch.pdf [Zugriff 10.06.2020].

Fuchs, Mathias (2004): „Schwarze Töne - Weisse Töne. Spektromorphologie im interkulturellen Kontext“, in: *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, hrsg. v. Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher und Eva Waniek, Münster: Lit 2004, S. 201–208.

Gayou, Évelyne (2007a): „Avec, de, sur... Entre“, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001], S. 27–31.

Gayou, Évelyne (2007b): Entretien avec Brunhild Meyer-Ferrari, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001], S. 55–64.

Gayou, Évelyne (2008): „Die beiden Seiten des musikalischen Schreibens am Beispiel der Elektroakustik“, in: *Elektroakustische Musik: Technologie, Ästhetik und Theorie als Herausforderung an die Musikwissenschaft / Electroacoustic Music: Technologies, Aesthetics, and Theories: A Musicological Challenge*, hrsg. v. Tatjana Böhme-Mehner, Klaus Mehner und Motje Wolf, Essen: Die Blaue Eule 2008, S. 47–57.

Großmann, Rolf (2005): „Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien“, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hrsg. v. Harro Segeberg und Frank Schätzlein, Marburg: Schüren 2005, S. 308–331.

Großmann, Rolf (2013): „Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis des Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?", in: *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hrsg. v. Axel Volmar und Jens Schröter, Bielefeld: transcript 2013, S. 61–77.

Grubbs, David (2014): *Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Durham u. London: Duke University.

Haffter, Christoph (2013): „De bouche à l’oreille. Pierre Schaeffer, Michel Chion, Lionel Marchetti: Drei Stimmen der musiques concrètes“, in: *Dissonance* (2013), H. 121, S. 11–16.

Hamel, Peter Michael (2005): „Immer unbürgerlich. Erinnerung an Luc“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 48.

Hill, Megan E. (2013): Art. „Soundscape“, in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [Zugriff 16.04.2019].

Irigaray, Luce (1996): I Love to You. Sketch for a Felicity Within History, New York: Routledge.

Jäger, Siegfried (2009): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster: Unrast.

Kaden, Christian (1993): „Vom Geist der Improvisation“, in: Christian Kaden (Hrsg.): *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel: Bärenreiter 1993, S. 47–63.

Kanach, Sharon (2008): o. T. [Einleitung], in [CD-Booklet zu]: Iannis Xenakis: *Electronic Works 2*, New York: Mode records 2008.

Kramer, Jonathan (1988): *The Time of Music*, New York, Schirmer Books.

Kubaczek, Marianne (2004): „Ein Wissen und seine Medien. Musik zwischen Schrift, Oralität und Aufzeichnung“, in: *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, hrsg. v. Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher und Eva Waniek, Münster: Lit 2004, S. 209–218.

Kubaczek, Marianne; Pircher, Wolfgang; Waniek, Eva (Hrsg.) (2004): *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, Münster: Lit.

Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (2011): „Vorwort“, in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert: von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hrsg. v. Christopher F. Laferl und Anja Tippner, Bielefeld: transcript 2011, S. 7–28.

Landy, Leigh (1991): *What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized Sound Too Rarely Heard*, Chur u. a., Harwood academic.

Landy, Leigh (2006a): „The Intention/Reception Project“, in: *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, hrsg. v. Mary Simoni, New York u. London: Routledge 2006, S. 29–53.

Landy, Leigh (2006b): „The Intention/Reception Project: Appendix [DVD] – Questionnairies“, in: *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, hrsg. v. Mary Simoni, New York u. London: Routledge 2006.

Landy, Leigh (2007): *Understanding the Art of Sound Organisation*, Cambridge Massachusetts, MIT.

Lange, Barbara (2011): „Kunst und Leben – Joseph Beuys“, in: in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert: von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hrsg. v. Christopher F. Laferl und Anja Tippner, Bielefeld: transcript 2011, S. 111–128.

Lichtenfeld, Monika (2005): „‘Die Dramatik des Lebens selbst‘. Luc Ferraris ‚Cellule 75‘ (1975)“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 67–68.

Lichtenfeld, Monika (2007): „‘La dramatique de la vie même‘: Cellule 75 de Luc Ferrari“, übersetzt von Brunhild Meyer-Ferrari, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001, darin nicht enthalten], S. 79–82.

MacKenzie, Kirk (2001): Art. „Westerkamp, Hildegard“, in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/, [Zugriff 16.04.19].

Marclay, Christian (2004): o. T., in [CD-Booklet zu]: Christian Marclay: djTRIO, San Francisco: Asphodel 2004.

Mayring, Philipp (2010): „Qualitative Inhaltsanalyse“, in: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 601–613.

McCartney, Andra (2016): „‘How am I to listen to you?‘: Soundwalking, Intimacy and Improvised Listening“, in: *Negotiated Moments. Improvisation, Sound, and Subjectivity*, hrsg. v. Gillian Siddall und Ellen Waterman, Durham u. London: Duke University 2016, S. 37–54.

Mehner, Klaus (2005): „Was wäre, wenn? Strawinsky trifft Beethoven in Luc Ferraris Studio“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 69–71.

Mehner, Tatjana (2007 [2001]): „Entretien avec Luc Ferrari“, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l’audiovisuel 2007 [2001], S. 47–54.

Mersch, Dieter (2015): „Rezeptionsästhetik/Produktionsästhetik/Ereignisästhetik“, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hrsg. v. Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez (Hrsg.): Berlin u. Zürich: Diaphanes 2015, S. 49–57.

Mey, Günter; Mruck, Katja (Hrsg.) (2010): *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Meyer-Ferrari, Brunhild (2008): „Les archives sauvées des eaux“, in [CD-Booklet zu]: Luc Ferrari und Yoshihide Otomo: *Les Archives Sauvées des Eaux*, Tokyo: Callithump 2008.

Möller, Torsten (o. J.): Art. „Luc Ferrari“, in: *Komponisten der Gegenwart* (*KdG*), Ravensburg: Munzinger Online, http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id= 17000000683, [Zugriff: 30.10.2013].

Müller, Jan Philip (2013): „Schleifen knüpfen, Klangobjekte identifizieren. Auditive Techniken in Pierre Schaeffers Musique Concrète und Walter Murchs Sound Design von THX 1138“, in: *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hrsg. v. Axel Volmar und Jens Schröter, Bielefeld: transcript 2013, S. 287–320.

Nanz, Dieter A. (2011): „Einleitung“, in: *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, hrsg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim: Wolke 2011, S. 9–26.

Neitzert, Lutz (1992): „Der Komponist, sein Werk und die subversive Kraft des Extempore. Über das problematische Verhältnis der bürgerlichen Musikkultur zu improvisierter Musik“, in: *Jazz und Komposition*, hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke 1992, S. 37–53.

Ninh, Lê Quan (2015a): *Improviser librement, abécédaire d'une expérience*, Lyon: Mômeludies.

Ninh, Lê Quan (2015b): Art. „Écoute“, in: *Lê Quan Ninh | textes | abécédaire* [Online], Lyon: Mômeludies, https://www.lequanninh.net/documents/textes/ABC/ [Zugriff: 12.06.2020].

Nünning, Ansgar (2000): „Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion“, in: *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen im Roman, Drama und Film seit 1970*, hrsg. v. Christian von Zimmermann, Tübingen: Narr 2000, S. 15–36.

Nyffeler, Max (2014): „Die Welt in meinem Kopf“, in: *Programmheft Ruhrtriennale 2014*, Gelsenkirchen: Kultur Ruhr GmbH 2014, S. 8–11.

O’Doherty, Brian (Hrsg.) (1967): *The Minimalism issue* (= Aspen, Bd. 5+6), New York City: Roaring Fork.

Otomo, Yoshihide (1999): „Cathode #1“, in [CD-Booklet zu]: Otomo Yoshihide: *Cathode*, New York: Tzadik 1999.

Otomo, Yoshihide (2008): „The Archive Sound Saved from the Old Record Cabinet“, in [CD-Booklet zu]: Luc Ferrari und Yoshihide Otomo: *Les Archives Sauvées des Eaux*, Tokyo: Callithump 2008.

Pauli, Hansjörg (1971): *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt am Main: Fischer.

Pauli, Hansjörg (2000): „Laudatio für Luc Ferrari“, in: *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst: der Karl-Sczuka-Preis 1955–1999* (= SWR-Schriftenreihe. Grundlagen 1), hrsg. v. Hermann Naber, Heinrich Vormweg und Hans Burkhard Schlichting, Baden-Baden: Nomos 2000.

Peel, Ian (2014): Art. „DJ (ii)“, in: *Grove Music Online* (*Oxford Music Online*), Oxford: Oxford University, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [Zugriff 02.11.2017].

Perec, Georges (2014 [1973]): *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?*, übersetzt von Eugen Helmlé [französisches Original publiziert 1973], Zürich u. Berlin: Diaphanes.

Pérez, Germán Toro (2014): „Luc Ferrari revisited. Versuch einer Neueinschätzung von Luc Ferraris anekdotischer Kunst“, in: *Dissonance* (2014), H. 125, S. 16–20.

Piekut, Benjamin (2008): *Testing, testing…: New York experimentalism 1964*, Diss., Columbia University New York.
Pousseur, Henri (2001): „8 Études paraboliques“, in [CD-Booklet zu]: Henri Pousseur: *8 Études paraboliques*, Subrosa 2001.
Prieberg, Fred K. (1960): *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin, Frankfurt u. Wien: Ullstein.
Robert, Paul (2016 [1967]): *Le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert.
Robindoré, Brigitte (1998): „Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast“, in: *Computer Music Journal* (1998), H. 22, S. 8–16.
Schaeffer, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Seuil.
Schaeffer, Pierre (1974): *Musique concrète: von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart: Ernst Klett.
Schafer, R. Murray (1997 [1977]): *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books.
Schafer, R. Murray (2010): *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [= The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World], übersetzt von Sabine Breitsameter, Berlin: Schott.
Schäfer, Thomas (2012): „214 Fragen und 19 Zigaretten. Chronologische Notizen zu John Cages erstem Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen für Musik 1958“, in: *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, hrsg. v. Ralf Beil und Peter Kraut, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 376–393.
Scheige, Gerardo (2014): „Durch den Vorhang hören: François Bayles akusmatische Musik“ in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2014), H. 175, Nr. 2, S. 32–34.
Schneider, Hans (2000): *Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen. Musiken und musikalische Phänomene des 20. Jahrhunderts: Ihre Bedeutung für die Musikpädagogik*, Saarbrücken: Pfau.
Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University.
Smalley, Denis (1997): „Spectromorphology: Explaining Soundshapes“, in: *Organised Sound* (1997), H. 2, S. 107–126.
Smalley, Denis (2004): „Spektromorphology. Ein Zeichensystem zum Verständnis einer neuen Klangkunst“, übersetzt von Marianne Kubaczek und Nicole Nagl, in: *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, hrsg. v. Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher und Eva Waniek, Münster: Lit 2004, S. 157–200.
Solomos, Makis (2013): *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes: Presses universitaires.
SRF, Schweizer Radio (o. J.): „Diskothek. Sendungsporträt“, https://www.srf.ch/sendungen/diskothek/sendungsportraet [Zugriff: 14.03.2018].
Supper, Martin; Ungeheuer, Elena (1997): Art. „Elektroakustische Musik“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter 1997, Sp. 1717–1765.
Szendy, Peter (2015): *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*, Paderborn: Wilhelm Fink.
Tagg, Philip (2012): *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, Larchmont New York: The Mass Media Music Scholars'.
Teruggi, Daniel (2007 [2001]): „Les Presque rien de Luc Ferrari“, in: *Luc Ferrari*, hrsg. v. Daniel Teruggi (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l'audiovisuel 2007 [2001], S. 33–46.

Teruggi, Daniel (2005): „Klänge, Klänge, nichts als Klänge. Die ‚Presque rien'-Stücke von Luc Ferrari", übersetzt von Tatjana Böhme-Mehner, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* (2005), H. 107, S. 59–66.
Teruggi, Daniel (Hrsg.) (2007 [2001]): *Luc Ferrari* (= Portraits polychromes Bd. 1), Paris: GRM Institut National de l'audiovisuel.
Turino, Thomas (2008): *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago: The University of Chicago.
Ulm, Renate (2001): „'Musique concrète' – 'musique acousmatique'. Probleme des Hörens und der Analyse", in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Giselher Schubert, Mainz: Schott 2001, S. 230–240.
von der Weid, Jean-Noël (2005): *La musique du XXe Siècle*, Paris: Hachette.
Watson, Ben (2013 [2004]): *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, London: Verso.
Winter, Susanne (2011): „Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein", in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert: von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hrsg. v. Christopher F. Laferl und Anja Tippner, Bielefeld: transcript 2011, S. 59–84.
Wolf, Werner (2013): Art. „Mise en abyme", in: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler 2013, S. 528–529.
Wüthrich, Hans (2003 [1979]): *Die Singende Schnecke. Ein Konzept. Anweisungen zum imaginären Hören*, Karlsruhe: Tre Media.

Tonträger

Hinweise: In dieser Auflistung sind auch einzelne Werke aufgelistet – im Falle, dass diese im Text explizit erwähnt sind. Tonträger mit Musik Ferraris sind hier nicht in chronologischer, sondern in alphabetischer Ordnung, den Tonträger- oder Werktiteln entsprechend aufgelistet. Eine in eckigen Klammern nach dem Titel angegebene Jahreszahl entspricht dem Entstehungsjahr des Werks (oder diese Angabe ist bereits im Titel selbst enthalten). Da zahlreiche Werke 2009 (v. a. in der 10-CD-Box Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*) publiziert wurden, wird im Text stets explizit auf den Werktitel hingewiesen. Jahresangaben sind deshalb nicht weiter durchnummeriert, bis auf die Ausnahme *Les Arythmiques* (2009a bzw. 2009b). Im Text sind Quellenangaben zu Tonträgern zudem als solche erkennbar und dadurch von schriftlichen Quellen klar unterscheidbar.

AMM (Prévost, Eddie; Tilbury, John; Rowe, Keith): *Tunes Without Measure or End*, CD, Harlow: Matchless Recordings MRCD44, 2001.
ERIKM; Lehn, Thomas: Luc Ferrari: *Les Protorythmiques* [2005], CD, Red Hill: Room40 RM417, 2007.
Ferrari, Luc: *Après Presque Rien* [2004], in: Luc Ferrari: *Madame de Shanghai – Après Presque Rien – Visage 2*, CD, New York: Mode records mode 228, 2011.
Ferrari, Luc: *Cellule 75* [1975], CD, New York: Tzadik TZ 7033, 1998.
Ferrari, Luc: *Chronopolis* [1981–1982], in: Luc Ferrari: *Complete Music for Films 1960–1984*, 3-CD-Box, Bruxelles: Sub Rosa Cantus SR435, 2017.
Luc Ferrari: *Complete Music for Films 1960–1984*, 3-CD-Box, Bruxelles: Sub Rosa Cantus SR435, 2017.
Ferrari, Luc: *Cycle des souvenirs – Exploitation des concepts N° 2* [1995-2000], CD, Chicago: Blue Chopsticks BC8, 2002.

Ferrari, Luc: *Far West News 1: De Santa Fé à Monument Valley* [1999], in: Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*, 10-CD-Box, Paris: INA (Institut National de l'audio-visuel)/GRM Ina G 6017/6026, 2009.
Ferrari, Luc: *Hétérozygote* [1963–1964], in: Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*, 10-CD-Box, Paris: INA (Institut National de l'audiovisuel)/GRM Ina G 6017/6026, 2009.
Ferrari, Luc: *Jetzt* [1982], 3-CD-Box, Karlsruhe: Wergo (Edition ZKM Institut für Musik und Akustik, Serie ZKM Milestones, Schott Music & Media GmbH) WER 2066 2, 2012.
Ferrari, Luc: *Les Anecdotiques, Exploitation des concepts N° 6* [2001–2002], in: Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*, 10-CD-Box, Paris: INA (Institut National de l'audio-visuel)/GRM Ina G 6017/6026, 2009.
Ferrari, Luc: *Archives sauvées des eaux (Exploitation des Concepts N° 3* [sic!]), in: Luc Ferrari: *Et tournent les sons*, CD, Bétheny: Césaré, Centre national de création musicale 06/03/4/2/1, 2006.
Ferrari, Luc: *Les Arythmiques* [2003], CD, Chicago: Blue Chopsticks BC19 2009a.
Ferrari, Luc: *Les Arythmiques* [2003], in: Luc Ferrari: *L'œuvre électronique*, 10-CD-Box, Paris: INA (Institut National de l'audio-visuel)/GRM Ina G 6017/6026, 2009b.
Ferrari, Luc: *L'œuvre électronique*, 10-CD-Box, Paris: INA (Institut National de l'audio-visuel)/GRM Ina G 6017/6026 [Koproduktion mit La Muse en Circuit], 2009.
Ferrari, Luc: *Patajaslocha. Suite de danses* [1984], in: Luc Ferrari: *Le Banquet. L'escalier des aveugles*, CD, Suresnes: Musidisc MU 291302, 1991.
Ferrari, Luc: *Sexolidad* [1983], CD, Ivrea: Elica MPO-4301, 2009.
Ferrari, Luc; Akchoté, Noël; Auzet, Roland: *Impro-Micro-Acoustique* [2001], Chicago: Blue Chopsticks BC12, 2003.
Ferrari, Luc; eRikm: *Archives Sauvées des Eaux (2000). Exploitation des Concepts 1. Version pour Plastic. Milan 2004*. avec eRikm, CD, Milano: Angle Records Limited ANGLE CD 008, 2004.
Ferrari, Luc; Otomo, Yoshihide: *Les archives sauvées des eaux. Luc Ferrari avec Otomo Yoshihide* [Konzertmitschnitt 2003], CD, Tokyo: Callithump CPCD-001, 2008.
Marclay, Christian; DJ Olive; Erik M; Kajiwara, Toshio; Rosenfeld, Marina: *djTRIO*, CD, San Francisco: Asphodel ASP2023, 2004.
Otomo, Yoshihide: *Cathode*, CD, New York: Tzadik TZ 7051, 1999.
Pousseur, Henri: *8 Études paraboliques* [1972], 4-CD-Box, Bruxelles: Subrosa SR174, 2001.
Stockhausen, Karlheinz: *Studie I / Studie II / Gesang der Jünglinge*, LP, Berlin: Deutsche Grammophon LP 16133, 1957.
Xenakis, Iannis: *Electronic Works 2. Hibiki Hana Ma. Polytope de Cluny*, CD, New York: Mode records mode 203, 2008.

Video und Film

Caux, Jacqueline; Pascal, Olivier (Dir.): *Presque rien avec Luc Ferrari* [2003], Video/DVD, Ivrea: Elica VPO-4290, 2004.
Ferrari, Luc; Patris, Gérard (Dir.): *Les Grandes Répétitions. Hommage à Edgar Varèse* [1965], Film, in: ORTF (Prod.): *Les Grandes Répétitions. Olivier Messiaen. Karlheinz Stockhausen. Edgar Varèse. Hermann Scherchen. Cecil Taylor. 5 films de Gérard Patris et Luc Ferrari* [1965–1967], 2-DVD-Box, Créteil: k-films, o. J.
Hideyuki, Miyaoka (Dir.): *Slow Landing* [2003], Quicktime Movie, in [Zusatz auf Audio-CD]: Luc Ferrari und Yoshihide Otomo: *Les archives sauvées des eaux. Luc Ferrari avec Otomo Yoshihide*, Tokyo: Callithump 2008.

Hideyuki, Miyaoka; Nishihara, Tazz (Dir.): *Luc Ferrari - Portrait d'un réaliste abstrait*, Video, Ausschnitt Online, Tokyo 2005, https://vimeo.com/207525429 [Zugriff 20.01.2020].
Kamler, Piotr (Dir.): *Chronopolis* [1982], Stop-Motion-Film, Paris: Saint-André-des-Arts 1982; online: http://ubu.com/film/kamler_chronopolis.html [Zugriff 09.06.2020].

Radiosendungen, Online-Audiodokumente und unveröffentlichte Musik

o. A.: *Concert Multiphonies Ina GRM: Luc Ferrari* [Radiosendung, Serie *Le concert de France Culture*, Sendedatum 15.04.2001], Paris: Institut Nationale de l'audiovisuel INA 2001.
Duchamp, Marcel: *The Creative Act. Read by the Author* [= Audioversion von: Duchamp 1957], in: hrsg. v. Brian O'Doherty: *The Minimalism issue* (= Aspen, Bd. 5+6). *Item 13*, New York City: Roaring Fork 1967; online: http://ubusound.memoryoftheworld.org/aspen/mp3/duchamp%202.mp3 [Zugriff 28.06.20].
Ferrari, Luc: *Portrait-Spiel* [Hörspiel], Baden-Baden: SWF 1971.
Ferrari, Luc: *Allô, ici la terre. Spectacle pour l'oreille ou auditacle. Deuxième chapitre* [1973–1974], [Tonband digitalisiert, Band A und B] Atelier post-billig, 1974.
Bittmann, Kornelia; Teubner, Katja (Prod.): *Play it again, Luc – DJ Olive legt mit Luc Ferrari in Paris auf* [Radiosendung], Köln: WDR 2003.
Hoffmann, Raoul (Prod.): *Klangvolle Alltagsscherben. Die Hör-Kunst des Luc Ferrari* [Radiosendung], München: Bayern 2 Radio 1997.

Interviews

eRikm: persönliches Interview geführt von Gaudenz Badrutt, Audioaufnahme, Basel, 12.06.2017 [vgl. Anhang vii. und xix.d].
Meyer-Ferrari, Brunhild: persönliches Interview geführt von Gaudenz Badrutt, Audioaufnahme, Paris, 29.11.2013 [vgl. Anhang xix.d und xxi.d]

Anhang

i. Biographien der beteiligten Hörer

Hinweise: Die Biographien wurden mir von den beteiligten Hörern zur Verfügung gestellt, unter der Bedingung einer Anonymisierung. Dafür wurde der Text so verändert, dass Rückschlüsse nicht mehr möglich sind (auch die gemachten Veränderungen sind deshalb nicht zwangsläufig dokumentiert). Die Namen sind Pseudonyme, welche auch so in der Forschungsarbeit verwendet wurden.

Henri (*198x) ist Pianist, Komponist, Performer und Improvisator.
Er studierte an der XX bei Prof. XX, wo er sein Masterdiplom mit Auszeichnung erhielt. Im Nebenfach studierte er Orgel und Komposition. Henri konzertiert in Europa und in der ganzen Welt als Solist und Kammermusiker. Er ist Mitglied des XX, XX, […] und spielt regelmässig beim XX, XX, […]. Er ist Gründungsmitglied eines Ensembles mit X […].
Vor kurzem spielte als Solist mit dem XX Orchester unter der Leitung von XX. Seine Konzerttätigkeit führte ihn zu diversen Festivals wie z. B. XX, XX, […]
Als leidenschaftlicher Improvisator ist er in verschiedenen Besetzungen zu hören, als auch in einer experimentellen Popband. 20xx gewann er den ersten Preis beim XX Wettbewerb und erhielt Stipendien beim Wettbewerb XX, XX, […]

Marc ist in der Region XX aufgewachsen und studierte Klarinette, Musiktheorie und Komposition in XX (19xx–20xx) sowie Musikwissenschaft an den Universitäten XX und XX. Seit 20xx ist er Dozent für Musiktheorie an der XX. Als Klarinettist war Marc langjähriges Mitglied des auf Neue Musik spezialisierten Ensembles XX. Jüngeres und aktuelles Musikschaffen bildet auch im Rahmen seiner Unterrichts- und Forschungstätigkeit einen Brennpunkt.

Maurice (*198x) est un artiste et musicien. Une approche critique et transdisciplinaire de l'écoute est au centre de son travail. Ses médiums vont de l'installation à la vidéo, du live aux publications audio, de l'imprimé aux compositions sonores spatialisées. Son travail forme un réseau de propositions qui combine documents d'archives, enregistrements de terrain, textes, amplifications diverses et synthèse électronique.
Au cours des deux dernières années, il a également beaucoup collaboré avec un artiste, anthropologue et XX. Leur projet XX – une recherche sonore – a été présenté au Festival de XX, au XX, à X et sera bientôt podcasté sur XX.
En outre, il a réalisé un film, il a été exposé au XX, au XX, […]. Il a aussi participé à la biennale d'animation de XX 20xx en collaboration avec l'artiste XX.

Der Komponist und Regisseur **Nicolas** (*198x) arbeitet in den Bereichen Instrumental-, Vokal- und elektronische Musik und im Rahmen interdisziplinärer Projekte. Neben seinen musikalischen Werken, die u.a. von den Ensembles XX, […] und XX uraufgeführt worden sind, hat er auch zahlreiche Musiktheater geschrieben und inszeniert. Nicolas studierte von 20xx bis 20xx Komposition bei XX an einer Musikhochschule. An der Universität XX studierte er Musikwissenschaft. Gegenwärtig realisiert er seine Projekte im Rahmen von Residenzen (XX, XX, XX, ...), Kompositionsaufträge und eigene Produktionen.

Gaudenz Badrutt (*1972), ursprünglich klassisch ausgebildeter Pianist (Konzertdiplom mit Auszeichnung, tätig v. a. im Bereich der Zeitgenössischen Musik), bewegt sich seit zwanzig

Jahren in der elektroakustischen, experimentellen Musik. Minimales, Noise, Drone und dichte Strukturen sind Eckpunkte seiner Musik. Wichtigste Projekte sind das elektronische Duo strøm, Duos und Trios mit dem Bläser Hans Koch und dem Akkordeonisten Jonas Kocher. In den letzten Jahren vermehrt auch Solo-Konzerte. Diverse Zusammenarbeiten, u.a. mit Ilia Belorukov, Alfred Zimmerlin, Christof Kurzmann, Kai Fagaschinski, Morishige Yasumune, […]. Neben Konzerten im In- und Ausland ist Gaudenz Badrutt auch im Bereich von Klang- und Videoinstallationen tätig. Gaudenz Badrutt komponierte Musik für rund 25 Theaterproduktionen, u. a. am Staatstheater Stuttgart, Schauspielhaus Wien, Theater Basel, Stadttheater Bern, […] Konzerte an diversen internationalen Festivals wie RingRing Belgrad 2019, Jauna Musika Vilnius 2019, Music Unlimited Wels 2018, Le Bruit de la Musique in Saint-Silvain-sous-Toulx 2018, […]

ii. *Repeated One Chance Reception Test* (ROCRT) – Anleitung für HörerInnen

Repeated One Chance Reception Test

***One Chance Reception Test*, Modell A**

Regeln:

- Alleine Hören, privat. Konzentriertes Hören über gute Kopfhörer, mit angenehmer Lautstärke, oder über gute Lautsprecher, im Falle einer akustisch ruhigen Umgebung. Möglichst wenig visuelle Ablenkungen. Das Hörerlebnis steht im Vordergrund, im Sinne einer fokussierten Wahrnehmung auf auditiv Rezipiertes.
- Die äußeren Umstände werden ganz kurz, stichwortartig beschrieben: Welche Uhrzeit, bzw. welche Tageszeit, Einschätzung der eigenen psychischen Tagesform etc.
- Es wird jeweils ein Track *einmalig* gehört; bei mehreren Tracks darf nach dem Hören eines Tracks eine kurze Erholungspause gemacht werden. Die Tracks werden in der vom Autor vorgesehenen Reihenfolge gehört.
- Es darf nur während des Hörens geschrieben werden – am Computer oder von Hand. Einzig Rechtschreibekorrekturen dürfen nachträglich gemacht werden, oder im Falle des Schreibens von Hand eine Übertragung in digitale Formate.

Modell A ist ähnlich einer *Écriture automatique* zu verstehen:
Schreibe auf, was du hörst. Schreibe auf, wenn Du an etwas anderes denkst. Möglicherweise werden Höreindrücke dadurch in verschiedensten Formen aufgeschrieben. Bleibe Deinem Schreiben gegenüber unkritisch, zensiere nicht, kümmere Dich nicht um Formulierungen.

Zulässig sind nachträgliche Kommentare außerhalb der erstellten Texte, müssen jedoch explizit als solche gekennzeichnet sein.

***One Chance Reception Test*, Modell B**

Regeln:

- Alleine Hören, privat. Konzentriertes Hören über gute Kopfhörer, mit angenehmer Lautstärke oder über gute Lautsprecher, im Falle einer akustisch ruhigen Umgebung. Möglichst wenig visuelle Ablenkungen. Das Hörerlebnis steht im Vordergrund, im Sinne einer fokussierten Wahrnehmung auf auditiv Rezipiertes.

- Es wird jeweils ein Track *einmalig* gehört. Die Tracks werden in der vom Autor vorgesehenen Reihenfolge gehört.
- Nach dem einmaligen Hören eines einzelnen Tracks wird das Gehörte beschrieben – am Computer oder von Hand. Die Zeit, welche dafür zur Verfügung steht, ist nicht limitiert. Vor dem Hören des nächstfolgenden Tracks darf eine kurze Erholungspause gemacht werden.
- Nachträglich darf das Niedergeschriebene korrigiert werden, jedoch lediglich orthographische und die Syntax betreffende Fehler dürfen behoben werden – es soll also nicht ein nachträgliches kritisches Hinterfragen des Festgehaltenen stattfinden. Damit sollen ein Zensieren, ein Überarbeiten oder Verändern verhindert werden. Im Falle eines handschriftlichen Notats wird gleichzeitig die Übertragung in ein digitales Format vorgenommen.

Modell B arbeitet ausgeprägt mit Erinnerung. Es gilt aber auch, wie in Modell A: Schreibe auf, was du gehört hast. Möglicherweise werden Höreindrücke in verschiedensten Formen aufgeschrieben – Ziel ist nicht, ein analytisch schlüssiges Endresultat zu erhalten, sondern es geht viel eher darum, das Notierte als Quelle möglicher Auswertungen zu verwenden. Bitte keine Angst vor Banalitäten.

Zulässig sind auch hier nachträgliche Kommentare außerhalb der erstellten Texte, sie müssen jedoch explizit als solche gekennzeichnet sein.

***One Chance Reception Test*, Modell B'**

Dieselben Regeln wie Modell B. Die einzige Differenz ist, dass vor dem Hören vorhandene Informationen zum Stück zur Verfügung stehen.

Im Falle von ‚Archives génétiquement modifiées' wird beispielsweise der kurze Text http://lucferrari.com/analyses-reflexion/archives-genetiquement-modifiees/ (abgerufen am 23.01.2018) zur Verfügung gestellt.

***One Chance Reception Test*, Modell C**

Regeln:

- Alleine Hören, privat. Konzentriertes Hören über gute Kopfhörer, mit angenehmer Lautstärke, oder über gute Lautsprecher, im Falle einer akustisch ruhigen Umgebung. Möglichst wenig visuelle Ablenkungen. Das Hörerlebnis steht im Vordergrund, im Sinne einer fokussierten Wahrnehmung auf auditiv Rezipiertes.
- Die äußeren Umstände werden ganz kurz, stichwortartig beschrieben: Welche Uhrzeit, bzw. welche Tageszeit, Einschätzung der eigenen psychischen Tagesform etc.
- Es wird jeweils ein Track *einmalig* gehört; bei mehreren Tracks darf nach dem Hören eines Tracks eine kurze Erholungspause gemacht werden. Die Tracks werden in der vom Autor vorgesehenen Reihenfolge gehört.
- Nach dem Hören darf geschrieben werden – am Computer oder von Hand. Die Form dieses Textes ist offen – er soll Plattform sein, um sich frei äußern zu dürfen – insbesondere zur Musik aber auch zum Ablauf des Tests oder zu eigenen Hörprotokollen.

Ablauf der Tests

Die für die Tests zu hörende Musik wird in digitalem Format zur Verfügung gestellt (in guter Auflösung).

Zunächst wird das ***One Chance Reception Test* Modell A** durchgeführt. Nach einem minimalen zeitlichen Abstand von ein bis zwei Tagen wird mit denselben Stücken das **Modell B** durchgeführt (**Modell B'** wird bei Bedarf anstelle von Modell B durchgeführt – darüber entscheidet der Verantwortliche Gaudenz Badrutt). Nach einem weiteren zeitlichen Abstand von mindestens ein bis zwei Tagen wird das **Modell C** durchgeführt.

iii. Hörprotokolle zu *Les Archives Sauvées des Eaux* (ASdE): Repräsentative Beispiele

Hinweis: Im digitalen Anhang ist eine Zusammenstellung sämtlicher Protokolle Modell A bis C vorhanden (ASdE: insgesamt 15 Protokolle, LesA: 14 insgesamt Protokolle).

Gaudenz, ASdE, ModA

4.9.17

Vormittag, 09.35
Etwas müde vom Kinderbesuch gestern Sonntag.
Frage ist, wie ich das Stück nun höre. Ich versuche, mich zu leeren, mit ‚leeren Ohren' zu beginnen.
Mit Kopfhörer.

Rauschen.
Flanger. Obertöne. Vielschichtig, vielstimmig.
Synthesizer-Klang. Wieder weg. Statik. Leicht bewegend.
Arie. Elektronisch. Vibrato, eigenartiger Ton. Verbreitert sich, die Fläche. Grossräumig klingt es.
Frau oder Kind, ein Liedchen singend. Am spazieren, schlendern? Roboter, mehrerer Frauenstimmen.
Oder Kind und Frau, welche zusammen singen, im Hintergrund der Roboter. Zurückgehen, zum seltsamen Ton mit Vibrato. Beruhigung.
Knatterelektronik.
Japanische Kinder über Silben, singend?
Klingt nämlich wie eine Abfolge von japanischen Silben. Tsu, chi, ….
Der Roboter ist ein Spielzeug. Knistern. Ganz viele Elemente. Xylophonartiges, ganz im Hintergrund. Sehr hohe Sinustöne.- Kinder, Frau, Klangbad. Der Vibrato-Ton. Das Geknatter. Es wird wieder aufgeräumter es wird akkordisch. Aber immer sich verändernd. Drehende Statik. Beruhigen. Quietschen, Ein Summen. Und der Roboter. Das Quietschen. Ups.
Ausbruch. Tiefer Bass. Zischen, repetierend. Rutschen, mehrere Versuche des Akzentuierens. Dazwischen: Gespanntes Warten. Tauben flattern. Hui, viel. Gute Elektronik. Rätschen. Flirren. Spiralen. Kleine elektronische Schwärme von kleinen Tönen. Zitate: Schnipsel von irgendeinem Song, keine Ahnung was. Absturz. Alles geht kaputt. Heftig. Sogar die Kinder habe ich noch kurz gehört. Neuer Anlauf des Akzentes. Zischen immer wieder.
Bumbumbumbumbumbum. Insistierend. Ein durchgedrehter Elefant.
Stehenbleiben, repetierend. Verzerrt, virtuoses Spiel mit Lärm. Klavier, Schlagzeug, alles aber nur in ganz kurzen Schnipseln.
Plattenspieler, Nadel-Rutschen. Stimmen, Knarren, Rätsche, Trillerpfeife. Die versucht alles im Griff zu halten.
Neue Melodie, Zufall, Computerspiel.
Schrei, Horrorszenario, aus einem Comics. Kreischen. Zischen, Blätter. Extrem Dicht. Super Musik. Schnell, virtuos. Aber transparent. Ein rhythmisches Element setzt sich durch, galoppieren. Kommt, geht wieder. Kommt wieder. Dazu: Rühren, hoher Vibrato-Ton. Stimmen, viel zu schnell abgespielt (Plattenspieler?)

Jemand sagt etwas. Gezirpe. Ein riesiger Schwarm, aus viel Elementen, virtuos zusammengesetzt. Lustig, lustvoll, virtuos, gut gestaltet. Rennautos. Eine Art Flucht. Rätschen. Bassdrum, elektronisch. Das Klangbad ist immer noch da? Es scheint sich zu beruhigen. Der Akzent erklingt wieder. Perkussion. Alles wieder verdichtet. Nervig, der elektronische Sound, verschiedene Energien gleichzeitig: Töne singen (ruhig), Perkussion, gemütliches pulsieren. Bassdrum, ab und zu. Elektronische Hektik. Feedback, Gitarre? Akzent verabschiedet sich. Männergruppe. Irgendetwas Gebetsmühlenartiges. Es ist alles knapp aneinander vorbei. Der Akzent ist nun weiter weg, im Raum. Die E-Gitarre meldet einen Ton. Polypho,. Polyrhythmisch. Polyklanglich. Ich höre Männer, Bassdrum, verzerrte Gitarre, verzerrtes Drum. Akzent weit weg. Klangbad. Schnarren – wie im ersten Teil des Stückes. Nun ein anderer Rhythmus, aber mit sehr hohen Frequenzen dazu. Brumm. Die Männer rückwärts. Scratchen. Eine Kassier-Maschine druckt etwas. Das Ergebnis von allem. Nein, blöde Idee. Stehend. Ausser das Klangbad. Blech rumpelt rum.

Der Roboter meldet sich wieder, die Frau, das Xylophonartige. Wieder ‚still', geht aber nun weg. Frösche. Der elektronische Bass verändert sich, jetzt hängt er wieder. Verschiedene Räume. Tauben. Urwald. Knistern. Urwald auf Platte. Ein Schweinegegrunze. Eine Platte, ein Opernsänger o.ä. Nein, Klavier, Gesang. Ein Chanson französisch? Kind, Frau Silben sprechen. Ai. Ei. Au. Gitarre und Geige, akustisch, Orientalisch, pseudo. Ein fremdländisches Gebet, eine alte Frau. Verschiedene Tempi zusammen. Die E-Gitarre versucht mitzuspielen. Völlig absurde Atmosphäre. An was erinnern mich diese Blasinstrumente? The Residents? Jetzt wird es noch vielfältiger. Es laufen viele verschiedene Dinge gleichzeitig. Unglaublich reichhaltig. Aber doch nicht beliebig. Eine Traumlandschaft, aus verschiedenen Zeiten.
Ich kann gerade nicht schreiben. Jetzt eine Indianwerflöte o.ä. Frauen, etwas ausserirdisch. Replikantinnen. Alles klingt etwas krank. Die Kinder über immer noch Silben. Ti. Chi. Shi. Jetzt kommt ein furchtbarer Synthi-Sound dazu. Alles dreht ab. Wird zu einem... klingt, als kündige sich ein Finale an. Oder zumindest eine Konklusion. Repetierende Pulse. Glocken. Xylo- Ballaphon-Quietschen. Viel verzerrte Klänge, im Hintergrund. Claves (die waren schon im Urwald). Vieles macht tatatatatata, leiser werdend, wie ein Delay (aber das ist es nicht). Ein maschinenartiger Klang kommt langsam dazu. Die Gitarre fantasiert immer noch pseudoorientalisch. Es wird etwas böse. Männer beschwören. Alles wird verdrängt von den Synthiklängen und dem Maschinenklang. Man hört noch vieles, im Hintergrund. Es flacht ab, wird weniger interessant. Fade out? Verstimmt. Perkussion. Bongo o.ä. noch ein Versuch, aufzuräumen. Synthi-Sound ist wieder weg, kommt wieder. In kurzen Intervallsprüngen, etwas orchestrales. Die Kinder über Silben. Tsu. Tsu. Die Flöte, ganz weit weg. Die Männer beschwören wieder. Blech, alles wird durcheinandergewirbelt. Grossartige orchestrale Kakophonie! Mir gefällt das. Dramatisch ist's. Beschwörung, ins Leere. Die Replikantinnen. Rückwärts beschwören. Fade out? Alles wird künstlich. Brumm, leicht bewegend, sich drehend.
Wellen. Die Replikantinnen.
Blechorchester, wirkliche Kakophonie. Ferrari-Orchestermusik? Ab Platte wohl, unstabil. Wellen, verfremdet. Einzelne liegende tiefe Töne, kommen und gehen. Nur noch Wellen, etwas künstlich.
Ein hoher Ton erscheint kurz. Und geht wieder. Man hört Kieselsteine bei den Wellen, aber auch künstlich. Ein Vogel fliegt vorbei. Wind singt. Als Assoziation. Quietschen, auf Blech. Etwas Desolates hat es an sich. Es driftet ab, wird traumartig. Es quietscht und quietscht, ich bin etwas abgedriftet, weil müde. Super Atmosphäre in dieser Musik. Zwischen Meer, Space und Schrottplatz. Und alles durch eine komisch verfremdende Brille gehört. Sphärische Klänge, aber alles etwas seltsam, sich langsam drehend.
Nun Versuche, es etwas anzuregen. Dreschartiges Geräusch. Geknister elektronisch. Nun fällt das Quietschen weg, es wird nur noch sphärisch seltsam verschoben, und gedroschen. Ein tiefer Grundton fadet langsam ein. Der Kassier-Druck erscheint, etwas musikalisierter. Schlagen, Zeitlupen. Dreschen. Stolpern. Abdriften. Noise-Attacken. Es hängt kurz, ist im Loop. Scratchen. Wieder Hänger. Ein anderer Puls stört dazwischen. Aufräumen, wegfegen. Beethoven. Und Ausdrucken, durchgedreht. Stillstand. Beethoven. Ground Zero (Band). Heavy Beats. Drucken als Grundstruktur. Triphop. Wabber. Man könnte schon fast tanzen. Wummer. Beethoven. Platte, ohne Vinyl. Scratch. Elemente aus II. Stimmen. Funksprüche. Zitat, Funkartig. Wechsel. Bremsspur. Noise-Attacke, heftig. Wellenmeer. Zirpen, sich repetierend, aus II? Nochmals ein Zitatanlauf, abgebrochen. Jetzt könnte dann gleich jemand reinbrüllen, würde passen. Versuche, das ganz anzuhalten, missglückt. Anderer Beat, völlig durchgedreht. Ich wippe mit. Würde gerne mitspielen. Es hätte noch Platz im Klang, obwohl ungemein dicht. Transparent, man hört alles. Viele Klänge kenn ich, von zuvor, oder von anderem hören? Überdosis. Hiphop-Ausschnitte, Originale wären wohl auch gut. Abdrehen. Hängen bleiben. Versuche, das Ganze zu verdichten, geht aber nicht mehr glaube ich. Wiederholung. Das Funk-Artige, aber nur ein Intro. Totale Verwurstung. Bald hält es an. Innehalten. Versuch das Weitermachens. Waren das Geigen, aus Psycho? Überfordert. Zu viele Infos. Maschinenklang.
Es kündigt sich wieder etwas Neues an. Nein, doch nicht. Dampflok ruft. Rhythmische Elemente sind sehr seltsam im Klang. Rumstöbern darin, hin- und zurück. Jetzt reicht's dann. Ein Solo, von etwas elektronischem, ein Beat wieder. Verstolpern, schnipseln, insistieren. Dicht wieder recht gut. Aufräumen, leeren, es gibt plötzlich ganz kurze Pausen dazwischen, nun wieder repetieren. Stehenbleiben, habe ich nicht so gerne diese Loops. Zumindest wenn ich solche spiele. Ein Beginn eines romantischen Liedes? Ich meine eher: Romanze, mit Geige oder Cello. Wieder weg, war nix. Insistierend, rumrühren im Rhythmus-Eintopf. Andere Einsprengsel kommen dazu, die Dampflok. Ich weiss nicht was schreiben, die Klänge sind zu komplex. Maschinenklang, Absturz. Wieder geht alles kaputt. Vielleicht nun endgültig? Ah, der Akzent kommt wieder. Rätschen. Ansonsten spukt es noch etwas rum. Einige Klänge aus II. Stimmen. Markt? War nur ein Fenster. Männer, flüstern. Die Replikantinnen habe ich glaube ich auch gehört. Oder nur gedacht? Die Glockenartigen, Xylo-Balla – Brumm, Quietsch-Gezwitscher. Review von Vergangenem. Der Roboter ist auch da, ganz leise. Die Frau. Das akustische Schlagzeug. Die E-Gitarrenklänge, verzerrt kaputt wie zuvor.

Zusätzliche Elemente ergeben einen neuen Kontext. Kinder, Replikantinnen, Beat, versuchen zusammen. Silben. Shi, tsu. Frauen-Kinder-Reim. Sind es verschiedene Kinder? Die einen Singen, die anderen sprechen Silben? Die seltsamen Blasinstrumente auch wieder. Melodicas? Klingt alles wie ein Urwald, aber nicht ein natürlicher, sondern ein Gesellschafts-Urwald. Klingt super. Es beruhigt sich. Kommt nun ein Fade-Out? Quietschen sagt ade. Die Replikantinnen, die sind sehr seltsam. Die rhythmischen Elemente plätschern vor sich hin. Links-rechts – Es zieht sich etwas in die Länge. Ich bin müde. Nun kommt eine Art elektronische Flötenvariante. Die spielt einige Floskeln. Das Quietschen nimmt mehr Raum ein. Verdrängt. Geräuschflächen. Wohl Otomo mit Platten von verschiedenen Oberflächen. Blech. Verfremdungen durch Rückwärts-Samples. Nun endgültige Verabschiedung? Fade out geht weiter, jetzt wohl ganz fertig? Neuer elektronischer Klang, wie eine Gitarre. Jetzt Gitarre, Erinnerung an früher, an III. Replikantinnen. Sprechen die Text? Männer und Frauen, flüstern. Es hat irgendeinen Text, versteh ihn aber nicht, ist mir auch egal. Immer noch fade out. Super, wie es gemacht ist, ein ewiges Fade-out. Hört man am Schluss noch das Klatschen, ganz kurz? Haben die das nicht mit Kopfhörer gehört?

Henri, ASdE, ModA

Dimanche 8 juillet, 12.30, dans ma chambre, chez moi. encore un peu fatigué, levé tard, mal de tête.
— —
il y a comme des cloches lointaines. des crépitements de vinyle. un enfant qui chante. il revient. anglais? 2 enfants, coupés, hachés. les crépitements de font plus présents, je les avais oublié. un peu comme les cloches en fond continu. et ce soir aigu? sort de vibrato à large ambitus. je me demande si c'est un
je suis un peu happé par ces explosions brusques. difficile pour moi d'écrire. j'aurais plus tendance à écouter d'abord. j'ai l'impression de tout oublier ce que je viens d'entendre. les choses s'enchaînent trop vite. il y a ce son complexe de son répété qui revient incessamment, qui a un pôle tonal non? j'entends une quinte puis des . ah putain c'est dur de décrire, j'ai l'impression de tout rater. je crois que la fatigue n'aide pas. je ne trouve pas les mots. un sifflet?
des sons électroniques, sorte de séquenceur analogique, le même son tonal. ces bruits qui courent (c'est con comme description mais faut que je simplifie ma pensée, je remarque que j'écris vite). parmi tout ce boucan, j'entends toujours les cloches. est-ce le même son qu'au début?
tiens, des tritons. comme si un truc s'éloignait. le complexe de son se fait plus rare. il n'a plus le même impact. il laisse place à une course automobile.
je me dis que je n'ose pas décrire les sons électroniques, vu que je n'ai peut-être pas le bon vocabulaire. mais du coup les <u>percussions</u> me font reprendre la concentration. il y a une pulse qui intervient à un moment parfait. -> oula. faudra corriger ça. j'écris très mal. ça fait un moment que -> une sorte de prière. la percussion a disparu mais les loops créent une forme de rituel rythmé. un kick distordu. ah les voix disparaissent, je trouvais ça très beau. la pulse résiste, je la sens toujours au travers d'un son aigu. les voix! pour une fois, je n'entends plus le son de cloche continu. était-il toujours là
voix backward? <u>le vinyle</u>! c'est dingue mais quand le vinyle est apparu au début, je m'attendais à entendre à un moment donné un vieil enregistrement d'un vieillard qui chante.
de multiples instruments prennent le dessus. lesquels? percu, guitare (+ électrique?) et un instrument à vent, je ne sais plus lequel.
et les voix, éparses, transformées, créent une confusion. il y a un côté presque psyché, ça me donne pas trop envie de décrire par des mots, je trouve ça vain. c'est berçant -> surtout qu'au moment où j'écris "berçant", un synthétiseur type new age débarque avec un accord tout droit sorti d'un album de Brian Eno. là je suis bercé.
j'ai arrêté d'écrire pendant un moment.
là je sens mon écoute plus passive.
je pense à ~~ah ouais~~ il faut que je m'y remette
du coup je me concentre sur les crépitements de vinyle. tiens, julien mégroz nous fait un solo overdrivé.
puis l'accord continu, les prières à l'envers. il s'éloigne, mais… est-ce que j'entends "aïe, aïe, aïe"? c'est un enregistrement d'alan silva?
le bruit de la mer va voler encore ma concentration. Je ne sais pas pourquoi, j'entends ces bruits connotés et je ferme AUTOMATIQUEMENT mes yeux. c'est con hein? du coup écrire sur le bruit des

vagues me fait chier, ça me gâche le plaisir. je fais une pause j'ai mal aux doigts. je me demande si c'est pas un épilogue. le bruit des vagues apparaît souvent à la fin des morceaux non? genre à la fin de "a fine day to exit"d'Anathema. le truc que j'écoutais quand j'avais 16 ans. très kitsch mais super groupe à leur début doom metal.
je trouve ça maintenant un peu long. il n'y a plus la même découverte sonore fraîche qu'avant.
il se perd? ->grincement de porte, non, feedbacks.
ils se perdent? je viens de me rappeler que Yoshihide participe à cet enregistrement. c'est lui qui manipule les vinyles? ou c'était lui au synthétiseur?
on revient à un loop, une pulse. un peu hachée, sorte de solo scratch. oh Beethoven! Pierre Henry? ça c'était incroyable. ce moment est fou. les divers styles de musique empilés de manière anachronique. Hip hop, dub? excellent. je m'attendais pas à ça là. ça c'est Otomo, non? c'est plus son genre? ou alors Ferrari me. Ah c'est dingue!
les vieux scratch 90s, un noise japonaise. un peu de Pierre Henry. c'est vraiment le même morceau en fait? je n'ose pas regarder mon ordi. Je n'ai pas envie de savoir ou je me trouve dans le morceau.
y a un son de 9e majeur qui apparaît toujours de manière régulière et qui résiste à tout ce bordel DJ.
Il fait quoi Ferrari? C'est lui qui est derrière ce sample de 9e majeur?
Je me dis qu'on est loin de Presque Rien no 1.
le son est sacrément distordu, j'aime beaucoup.
Ah, je reconnais le son du début, la quinte.
les cloches?
les prières?
-> les crépitements! bien sûr, je m'y attendais. les percussions type tibétaines (pardon pour la méconnaissance de ces instruments)
le bourdon, ce ne serait pas un sample de chants de moine? genre tibétain. Cette voix est en quelle langue? j'entends de l'anglais toujours ("still")
j'essaie de me concentrer sur tous les sons. et je me dis que c'est quand même vachement "orchestré". chaque élément est mis en valeur pourtant je n'ai pas l'impression d'un trop plein d'informations sonores. Il y a une belle couleur sonore générale. et vu que je retrouve la plupart des sons apparus avant, je peux mieux me focaliser sur l'unité et non plus sur chaque découverte sonore.
putain 5ème page! j'écris trop, je crois.
je n'écoute peut-être pas assez.
comment s'appelle ces percussions, deux petites cloches que l'on cogne et qui apparaissent dans les rituels bouddhique ?
solo de guitare. je sens la fin poindre son bout du nez.
je ne crois pas que le bourdon provient de samples de voix. ou alors vraiment modifié.

Marc, ASdE, ModA

23.1.2018, 16.30-17.30

Klangliches Kontinuum wird eingeblendet (gongartig, eher tief und leise, statisch)
Dazu (das Kontinuum überlagernd):

- eher hoher Ton, gehalten, leichtes Vibrato, dezent
- menschliche Stimmen (singend)
- repetitives perkussives Geräusch, regelmässiger Puls (etwas langsamer als 60)
- verzerrte Sprechstimme, englisch, sehr leise

- schepperndes Scharniergeräusch

- Plötzlich aggressives, «künstliches» Geräusch, nicht direkt assoziierbar. Nervös, laut, sehr bewegt im Gestus, sich langsam aber stetig verdichtend. **Im weiteren Verlauf kommt es immer wieder zur Bildung repetitiver Muster**. Klangfarblich sehr differenziert und reich, oft vielschichtig polyphon!

Sehr spannend und kurzweilig grad.

- Nach gut 10' Minuten beruhigt es sich langsam. Singende, Männerstimmen treten in den Vordergund, sie verharren auf der gleichen Tonhöhe und wiederholen immer das Gleiche (lamentierend).

- Neues «künstliches» Klangkontinuum, bzw. sehr ähnlich wie zu Beginn. Singende Frauenstimmen kurz dazu. Kontinuum bricht überraschend ab.

Frauenstimmen, Gurren von Tauben, altes Radio (russisches Lied), Kinderstimmen, alte Frau (lamentierend), kleines Kind spielt auf einer Melodica, weitere Geräusche, tiefe Flöte mit archaischer Melodie, wie auf einer alten Aufnahme

- Neues Klangkontinuum dazu (liegender statischer Klang + xylophonartige Klänge (Dreitonmotiv); wieder Verdichtung;
  Dazu:
- synchron sprechende Frauenstimmen,
- Bongos
- «Cowbells» (dezent)
- Wellengeräusche (Meeresbrandung, aber irgendwie verfremdet)

Abbau
Meeresbrandung bleibt alleine übrig, etabliert sich als neues klangliches Kontinuum
Scharniergeräusch dazu
«metallige» kontinuierliche Klangschicht löst Meeresbrandung ab (Tamtam)

Faktur erinnert mich grad sehr an Passagen aus «Persepolis» von Xenakis

Neuer Aufbau:
Weitere Geräusche dazu, es wird energetischer, aggressiver, lauter, dichter. **Wieder viele Patternbildungen (loops)**; überlagern sich hier mit Beethoven, Anfangsmotiv der c-moll Sinfonie (in Verzerrungen). Funkige Beats dazwischen (drum set, E-Bass, E-Gitarre). Weitere, stark geräuschhafte Schichten (Fetzen von weissem Rauschen, z.T. wohl fast ungefiltert). Harte Attacken. Cembaloartige Tonwiederholung. Längerer Spannungsbogen wieder wie zu Beginn.

Abbau

Neuer Liegeklang, tief als klangliches Fundament.
Mix aus:
- perkussiven Elementen dazu (dezent, Regelmässiges Pattern im Hintergrund)
- scheppernden Scharniergeräuschen
- menschlichen Stimmen (z.T. sprechend, z.T. singend), v.a. Frauen und Kinder
- Melodica spielendem Kind (nur kurz)

Diesmal findet keine Verdichtung mehr statt.
Fade-out (Liegeklang als letztes Element)

Maurice, ASdE, ModA

16.Februar 2018

J'entends un souffle. Un « hiss ». J'ai mon casque sur les oreilles. Des sons micro-percussifs interviennent sur une nape sonore.

Les voix / chants apparaissent rapidement.

J'ai envie de mettre plus fort. Mais je me retiens.

Toujours la nappe, les petits sons micro-precussifs spatialisés, les voix, un sinus super aigu apparait. Un autre suit, plus bas.

Frottement / Ronflement. Fatigue. Je suis assis sur mon canapé. La pièce évolue peu à peu. J'ai plutôt envie de me coucher en dos sur le sofa.

Les grincements entrent en scène.

Première déflagration. La grande classe. Super basse sinusoidale. Magnifique spatialisation stéréo. Des quasi-rythmiques commencent à se dégager.

Des « samples » d'instruments ? J'ai cru entendre une guitare et d'autres-choses.

Oui Maestro.

Travail sur des boucles courtes et des saturations. On est en quelle année déjà ?

Le retour du fragment de guitare acoustique jazzy.

Y a qqch d'un peu grandiose et anecdotique à la fois.

Génial et too much à la fois.

Je crois que je suis pas fan du delay en fait.

J'ai été obligé d'arrêter d'écrire un peu car c'est trop dense.

Les Motos. Les Chevaux.

Les accumulations de sons n'arrêtent pas. Emergence d'une batterie sur la structure plus ou moins régulière qui ponctue.

J'ai l'impression de sentir le travail sur la mande magnétiques.

Chant étrange. Cut. Up.

On part avec une sorte de guiro. Ailleurs.

On se calme de nouveau. Et ça fait du bien.

Il y a du bois partout. Et de la réverbération. Et de la radio.

Ola.

Tristesse espagnole hallucinée.
Diiinng. Diiinng. Diiinng.

Going backwards and forwards at the same time.

Vas-y que je mélange mes archives.

« T » -> « Tiiii »

Un accord. Pour aérer la maison.

On résonne, on tapotte, on frotte. On écoute des petits trucs.

David Lynch a perdu Angelo Badalamenti et c'est ok.

C'est un peu moins intéressant depuis un moment.

Toujours ces enfants et cette nappe.

Les percussions, clochent et gong s'agitent.
Et tout retombe un peu et on revient vers ces voix
à l'envers.

Bon ce moment avec cet enregistrement de groupe entier transformé
et re-diffusé par dessus cette oscillation de basse, c'est vachement bien.

La mer, le son super-aigu qui revient. Toujours. Grammaire.

Les choses viennent, les choses partent. Mais souvent, elle reviennent.
Avant de foutre le camp définitivement.

Je crois que le coup de frotter des tôles de metal / cymbales avec un archet de violon
est un truc que j'ai plus envie d'entendre. Trouvez autre chose à frotter svp.

Ça fait un moment que j'écoutais plus vraiment. Genre une minute ? Je pensais
à des techniques de feedbacks. Au sud de la France.

C'est parti pour une nouvelle partie plus rythmique. Je pense à Univers Zero.

Bam. Trop bien.

Symphonie. DJ.

J'ai pensé à Coucou Chloé. Je sais pas pourquoi. Des visions du futur.

Un beat trap bientôt?
C'est marrant, puis c'est n'importe quoi, puis c'est la guerre et finalement
on se dit que c'est plutôt unique.

Par réflexe, j'ai baissé un poil le son. C'est un peu fort.

Je baisse encore un peu. Volontairement cette fois.

J'ai du mal à me concentrer depuis un moment sur ce qui se passe vraiment. Je n'accroche plus.

La mer
L'aigu et la belle basse. Les choses arrivent et repartent. Mais souvent elle reviennent.
Avant de foutre le camp pour toujours.

Ouah je recommence à rentrer dans son découpage. En fait ça me fait penser à Demdike Stare, qui avaient
travaillé avec ces archives de musique concrète alors qu'ils viennent plutôt de la techno.

Je crois que mon voisin commence à fumer de la drogue bizarre. Il y a une drôle d'odeur.

Encore des sons de métal frotté. On retourne un peu au début.

J'aime la voix de cette femme.

Le truc avec le delay fait de cette manière, c'est que ça fait "dub". Du coup dub + l'odeur de drogue de mon voisin = je pense à une soirée random à la Coupole il y a longtemps.

J'ai envie de fumer maintenant.

Je me demande ce que Ferrari pense de la drogue.

Musique d'intellectuels hédonistes

ça me rappelle l'époque ou je commentais des matches de tennis par écrit.
#liveticker

Cool cette fin.

Nicolas, ASdE, ModA

Mittwoch, 17. Januar 2018
Zu Hause. Im Büro. Hörstation: Genelecs 8030.
Tagesform: fit, etwa Stress gehabt heute Morgen bei der Arbeit.
Début de l'expérience : 14.12 Uhr

Bruit blanc. Vieil enregistrement.
Vagues. Nuée. Schwankung. Électronique surréaliste. Film de Kubric
Petits cracs dans l'enregistrement, est-ce voulu ?
Filtres
Je pense effectivement à de l'eau. Est-ce que c'est parce que je connais le titre ?
Voix d'enfant.
Voix d'enfant plus proche qu'avant. En anglais. Les craquement reviennent de manière plus marqués ils semblent donc volontaires.
Retour de la note aigue tenu cresc et decresc…
Le reste est un fond sonore mouvant.

Basses, que je n'avais pas encore bien perçues avant.
Voix de robot à droite. Comme plusieurs personnages.
Chanson au premier plan, parfois solo, parfois groupes d'enfants.
Répétition ti-ti
Les craquement représentent l'archive mal conservée.
Réflexion sur le médium „archive sonore", meta-ebene. En quoi ce „document" nous raconte-t-il sa propre histoire ?
Son grinçant, comme une porte ou un son de clarinette

fff j'ai sursauté!!!! Et je me suis bouché les oreilles! Je baisse le volume
Stéréophonie, mouvements, cris, sharp cut. Le fond reste là.
Bababam alarme… bug, transformation
On est dans un monde plus technologique tout à coup. Avant c'était plus naturel.
Evoque du mouvement, des collisions, des appareils qui cessent de fonctionner suite à un accident.
Sons générés électroniquement.
Attaques, rallentando : idées de collision puis de chute.

Je baisse un poil le volume.
10 secondes d'absence

Pulsation. Répétition d'un accord.
Je me réjouis d'aller à l'[redacted] pour faire des pièces aussi cools ;-)

Plus difficile de se concentrer, passages très denses.
Des motifs répétés se dégagent.

Retours d'éléments vocaux, transformés par l'électronique cette fois-ci…
Esthétique noise, narration, et éléments motiviques (hauteurs, rythmes, schémas reconnaissables)
Son de moto. Glissando vers le haut ou le bas, avec cresc decresc.

Donc où en sommes-nous dans l'histoire? Au début il y avait de l'eau… puis une sorte d'accident… et maintenant ? Ce que j'entends entre moins dans ce schéma narratif….

L'accord de tout à l'heure revient de temps en temps.
Element percussif „naturel"
Voix „filtrée" comme jouée à travers d'autres sons, puis le filtre s'en va, la voix s'approche.
Autres bruits environnants gauche-droite mouvements stéréophoniques, bourdon, insectes.
Chirokee (dans Max) sorte d'incantation ressemblant au son „chirokee" dans Max…(mon association personnelle)

Côté „exotique" (percussion, incantation).
Dans mon „histoire", cela serait lié à un voyage.

Nouvelle section, avec pulsation, motifs en double-croches,
puis retour des voix d'enfants… silence. Etait-ce plutôt un coda, et la nouvelle section va démarrer maintenant ?

silence et quelques événements pianissimo..
résonnances, espaces, une grotte? Une forêt?

Alternance solo – „choeur" en imitation.
Guitare.
Feu de camp?
Incantation avec les autres voix en fonds…
Etrangeté
Forêt de david lynch.
Voix entre „naturel" et transformation… médium technologique plus ou moins perceptible.
Hululement de chouette.

Sorte de clarinette,
marimba 3 notes.
Voix répététs avec cet effet d'étrangeté, joué à l'envers (cresc. Puis attaque)

Crossfade avec un autre monde
Quelques reminiscence de l'ancien monde.
Schwankung de l'eau du début ressemble un peu à cela.
L'ambiance vient au premier plan.

Difficile de faire attention à ce que disent les voix. Notamment à cause de transformations électroniques.

Il y a peu d'élement nouveau depuis un certain moment maintenant. Retours et variations, nouvelles combinaisons. Craquement du début, guitare etc…
„Ei zweu drü ?" est-ce que les voix d'enfants comptent? „Eh öh, oh…" cela semble plutôt être des interjections, mais dites sur le ton de la récitation.

Percu, „cymbales", „timbale"
Voix inquiétantes, musiques de film.
La vérité est dans la bouche des enfants.

Eau sur le sable

Trille de trompette, orchestre. Cluster. Caisse claire. Pulsation électronique basse et notes tenus en fonds

Mer sur le sable (par vagues)

Coupure nette du son électronique.

Naufrage
Tinitus, son aigu.

Solitude. Absence, perte de connaissance. Désolation. Paysage vide. Plage vide.

Retour de l'espèce de „porte grinçante" qui sonne parfois presque comme un multiphonique.

Aux bruits des vagues, s'ajoute le vent. Mais en moins naturel. Comme un vent qui ferait vibrer tout ce qui est sur son passage.

Petit moment d'absence (courte perte de concentration 10'')

Les autres éléments prennent le dessus, le bruit des vagues disparaît. Retour des sons électroniques, de plus en plus électroniques.

Comme une pulsation sous-jacente.
Je la vérifie. Cela semble marcher. Environ noire à 72…
Cela se confirme, cette fois la musique suit vraiment cette pulsation

Tatatatom beethoven! Haha

Coupure,
ah encore beethoven… c'est évident là.
La civilisation est de retour… mais pas bien en forme…
Postmodernisme, mélange avec scratching DJ.

Est-ce que Ferrari n'a pas fait une autre pièce avec Beethoven? (ou est-ce Kagel? Je me ne rappelle plus, à vérifier)

Effet pitshift avec feedbacks (sorte de chaîne vers le haut)
On est vraiment dans des formes musiales de diverses cultures (classique, hip-hop) qui sont retravaillées par l'électronique. Je ne perçois pas l'électronique comme un style de musique utilisé mais plutôt comme un procédé de composition pour joindre ces différents styles et éléments sonores.

Mickey mousing.
Qui est-ce qui scratch?

Pour donner cette impression d'archive sauvée des eaux, ne vaudrait-il pas mieux vraiment endommager le fichier avec de l'eau, l'a-t-il fait?

Mesure 5/4

Beaucoup d'événements… comme une improvisation avec pleins de samples, qu'on jouerait avec un pad ou un clavier midi, dans tous les sens.

Je me demande où Ferrari veut en venir. Et quel est le rôle joué par l'autre auteur, artiste que je ne connais.
Vient-il/elle justement d'une scène plus liée aux musiques actuelles (populaires) ?
Loops
Super sons
Pulsation
Basse-batterie.
Je me demande comment la pièce a été réalisée. Qu'est-ce qui a vraiment été enregistré pour la pièce ?

Retour d'une ambiance précédente (l'accord), sons électroniques…
Sons dans le grave qui ne finissent pas de sombrer… image du bateau qui sombre. Decrescendo.

On approche de la fin

Fragments de chanson en anglais „she“. Retour de l’ambiance, avec voix d’enfants, sons plus ou moins exotiques etc.
4/4. Effet droite-gauche décalé.
Motifs sur seulement 3-4 notes.

Est-ce que la pièce va se finir avec un long fade-out ? Ce serait un peu décevant. C’est l’inverse qui semble se produire, des sons „assourdissants“ (porte) viennent se rajouter. Mais ils ne finissent pas la pièce non plus…

Transitions par crossfade.
Notes tenues d’ambiance, sorte de battement (schwebung), quelques notes de guitare, voix.

Fadeout. Fin.

Henri, ASdE, ModB

On est le 23 août 2018 au matin. Je suis chez moi, dans ma chambre. Le seul endroit où je peux retrouver ma tranquillité.
Je me sens frais, d’humeur joviale et prêt à attaquer une journée plein de boulot.

Séquence 1:

J’essaie de lister les matériaux sonores entendus:
Tout d’abord, ces (ce que je considère toujours comme) cloches lointaines et continues qui créent le fil conducteur de cette première partie. On a des enfants qui parfois chantent, parfois récitent ou répètent des syllabes qui me paraissent chinoises, mais mes connaissances sont extrêmement limitées dans ce domaine. Donc cela pourrait être très bien du tibétain, je n’en ai pas la moindre idée. je remarque maintenant une fréquence aiguë continue (sorte de sinusoïdale?) que je n’avais, je ne pense pas, remarqué à la première écoute. Les craquements de vinyles font maintenant sens, vu que j’en sais un peu plus sur la pièce. Font-ils partie du paysage sonore en tant que tels ou proviennent-ils d’un enregistrement en particulier que l’on entend ?
Il y avait un son qui ressemblait à une porte grinçante samplée, overdrivée. des gongs chinois (gamelan?) un peu discret en fond, comme si provenait d’un enregistrement dans un temple bouddhiste… et puis sûrement d’autres choses mais je les oublie au fur et à mesure que j’écris.
Peu de matériaux divers, sons continus, sorte de tapis sonore hallucinatoire, sur laquelle viennent se greffer quelques field recordings.

Séquence 2:

Je me rappelle bizarrement très très bien de ce passage lors de ma première écoute. Il m’avait beaucoup marqué, comme je n’attendais rien de la pièce, mon écoute et mes préjugés étaient vierges. Du coup en me laissant avoir par cette première partie somme toute très “classique”, j’ai été particulièrement saisi par cette soudaine tempête de samples.
Le premier élément particulièrement distinctif, c’est ce sample percussif, bref (dont je n’arrive pas à identifier la source par ailleurs) à l’attaque claire et résonante. J’entends un accord: une quinte juste dans les graves doublé d’un triton dans l’aigu. Cet élément vient structurer toute la partie, car il est répété et apparaît à tout moment. Il a un côté fatal je trouve (mes oreilles de classiqueux relient très souvent l’intervalle de triton à un ressenti dramatique). Il m’aide à m’y retrouver dans cette bataille de samples. L’ambiance y est nerveuse et étouffante (en tout cas c’est comme ça que je le sens). Je me rappelle de mouvements, représentés par exemple par des galops (digitaux?), des motos, des patterns parfois parfaitement réguliers créant ainsi une forme de mécanisme en mouvement.
Les sonorités sont souvent transformés, répétés, triturés, contrairement à la première séquence, cela rend l’arrivée d’un son de percussion (tibétain?) vers la fin de cette partie particulièrement étrange.

Puisque premier son instrumental acoustique non trafiqué que je retrouve. Puis viennent les chants, soutenus par un bourdon de quinte. Tiens donc, le même intervalle que l'élément percussif que l'on retrouve tout le long de cette séquence. Je trouve ça magnifique, l'arrivée d'une sorte de rituel chanté, le bourdon continu qui ne nous a pas quitté, et l'élément percussif s'éloignant petit à petit. L'effet poétique en est vraiment saisissant.

Séquence 3:

Là, ce sont les limbes.
Je ressens une forme d'attente dans ce passage. Le titre mentionne "minimal", en effet les éléments sont juxtaposés de manière méticuleuse sans chercher à masquer l'ensemble, tout est discernable. D'ailleurs je crois n'avoir entendu quasiment que des samples instrumentaux (en comptant la voix en tant qu'instrument). Percussion présente tout le long de la séquence (woodblock, tambour?, cymbales, cloches tibétaines, marimba etc.) mais jouée de manière "minimaliste" justement, ce qui ne provoque pas forcément de fil conducteur évident et qui crée chez moi ce sentiment d'errance. J'y entend de la guitare acoustique, électrique, du violon, du synthétiseur, de l'orgue, un sample d'orchestre etc.
En plus de la percussion l'autre élément en premier plan ici c'est la voix, les quelques mots prononcés, parfois avec un effet "inhumain", un peu artificiel, provoquant un arc en ciel sonore que je trouve un peu de mauvais goût.Le passage new age avec accord de synthétiseur (qui me rappelle toujours fortement brian eno) ne me touche pas forcément. Je le trouve un peu bizarrement placé. Je ne me rappelle plus l'effet qu'il m'avait produit à la première écoute, mais là j'ai senti mon cerveau se détacher des sons. Quinte + seconde majeure. A partir de ce moment-là, j'ai un trou, je ne sais plus ce que j'ai entendu…

Séquence 4:

Comme je sais maintenant ce qui suit, j'ai écouté cet extrait d'une toute autre manière. Je me rappelle (à la première écoute) perdre en concentration et en focus lors de ce moment puisque mes oreilles n'avaient plus autant d'éléments sonores à se mettre sous la dent. Mais cette fausse accalmie fait vraiment sens, l'effet de la séquence suivante n'en est que plus forte.
Le bruit des vagues, je reste sur mon avis, est cliché, et ce cliché manipule facilement l'auditeur. C'est mon cas. Un solo mélodique de feedback rend la scène lyrique et bizarrement zen. Bien que le grondement grave qui s'immisce de manière sous-jacente et le crescendo qui s'en suit indique peut-être une catastrophe?

Séquence 5:

ça commence par tin-tin-tin-tiiiiiin, c'est anachronique à souhait, ça mêle des samples de hip hop, électro, noise. Je m'étais fais la réflexion: j'ai entendu un sample classique et un sample jazz dans les séquences précédentes, mais là c'est la première fois que je perçois aussi clairement un DJ faire de la musique avec de la musique existante. Je trouve ce passage extrêmement réussi! Il apparaît exactement là ou il faut, créant une embuscade surprenante, en utilisant l'humour de référence au début (Beethoven) et alors que se développe un scherzo jubilatoire.
Je jubile en redécouvrant cette séquence.

Séquence 6:

En réécoutant cette fin, je me dis quand même que la pièce est somme toute structurée de manière classique. On sent que l'oeuvre a été composée par un quelqu'un qui a du métier dans ce domaine: structurer une heure de musique. Ce qui est en règle générale extrêmement difficile. Le "schéma classique" marche relativement bien dans ce cas-là.Ce qui me fait dire ça c'est le fait de retrouver énormément d'éléments du début de la pièce lors de cette séquence, des samples épars mais également le bourdon. Avec comme majeure différence: une pulsation inamovible dont le mouvement perpétuel indique la fin de l'oeuvre (en tout cas c'est comme ça que je le perçois). Je ressens donc dans cette coda, une conclusion claire qui termine ce voyage, les réminiscences stimulant la mémoire de l'auditeur.

Je l'aime bien cette pulse. Bien que répété, le pattern n'est pas un régulier mais "coupé" à un moment improbable ce qui crée un effet "vieux tourne disque" pas du tout désagréable. Je retrouve l'aspect hallucinogène du début à cette différence près que je me laisse vraiment bercer ici. Mon cerveau sait que la fin du morceau est proche, je me laisse alors complètement aller sans chercher à analyser les éléments. Puisque tout s'épure.

iv. Hörprotokolle zu *Les Arythmiques* (LesA): repräsentative Beispiele

Gaudenz, LesA, ModA

31.10.17

Ich kenne den Titel, ich kenne den kurzen Text zum Werk.
Ansonsten nichts – ich habe es tatsächlich wohl ein einziges Mal vor ca. zwei Jahren gehört, und damals nicht sehr genau; ich weiss nicht mehr, wie es klingt.

Perception Test im Büro 09.50;
Über Lautsprecher. Einteilung in die sechs Abschnitte wird ignoriert.
Die Frage ist hier: Kann ich später genug genau eruieren, welche Beschreibung zu welchem Zeitpunkt gehört? Ist die Beschreibung nachvollziehbar? (Eine interessante Frage).

Geräuschattacke – Liegeklang, Warten. Verstimmt. Leicht pulsierend. Sehr elektrisch. Ein singender Klang. Warten. Mehrschichtig, die Stimmung am Suchen. Quinte. Oktave. Pulsverdichtung. Ja, Unregelmässigkeiten. Schwebung und Puls mischen sich. Der Klang wird manchmal ‚angestoßen'. Ebenen beeinflussen sich. Bremsen, fast Innehalten, weiter. Stillstand im Puls. Anderes übernimmt das Innehalten, anderes das Pulsierende. Es dauert. Etwas verändert sich, es wird ruhiger. Flacher. Vogelgezwitscher.
Das elektrische bleibt, wird ruhiger.
Jemand pfeift kurz den Vögeln (Spatzen) zu.
Der Liegeklang verschwindet. Traktor. Landwirtschaft.
Hühner. Hunde. Der elektrische Impuls bleibt. Liege kommt wieder dazu, v.a. der Bass. Maschine. Kuhglocken, ganz leise. Wie ein unscharfes Bild. Plötzlich nur noch Fetzen von Vogelgezwitscher, evt. von anderem, zu kurz, um zu erfassen. Der Liegeklang mit Elektrischem bleibt bestehen, insistiert. Ein Orgelpunkt, ein Drone. Fetzen hart geschnitten. Wie Hermann Meier. Jetzt ändert sich auch die Lautstärke des Basses sprunghaft; völlig unvorhersehbar. Dann passiert wieder nichts, nur Liege, mit elektrisierendem. Vogelgezwitscher.
Rauschattake, Presslufthammer, ein schneller Puls. Oder ein Knattermotor von einem Motorrad. Mischt sich mit dem Spatzenlärm, als Fetzen.
Der Liegeklang verabschiedet sich in einen anderen Raum.
Wir sind wieder in einer Landschaft. Landwirtschaft. Aber immer noch Fetzen dazwischen. Aber kein Liegeklang. Elektroklangimpulse aber schon. Stottern. Der Presslufthammer. Eine Tonhöhe: die Hummel. Ganz kurz. Schon wieder vorbei. Ein Puls: die Kirchenglocke. Ein Hundegebell. Plötzlich ganz kurz viel lauter. Die Lautstärken sind sprunghaft. Der Pressluftknatter bleibt, ändert vielleicht regelmässig die Lautstärke: kurz laut, dann lange leise. Kirchenglocken spielen mit. Im Hintergrund, woanders: der Liegeklang. Derselbe? Eventuell.
Pressluftknatter: Insistiert. Fetzen eines anderen Klanges, eine komische Orgel. Verschiebung. Anderer Raum, Liegeklang, der etwas Traumartiges hat. breites Spektrum. Sphärenklang. Dazwischen immer wieder die Störungen. Lautstärke, aber auch Fetzen von Kirchenglocken, Knattern. Spatzen. Elektroimpuls ist hartnäckig. Hat er immer gespielt? Wasserplätschern, Kinder, ausblenden, Entfernung. Kirchenglocken, Verdichtung. Neue Mischung. Orientierungslos. Kinderlachen, wie eine Ziege., Repetition. Loop, schon wieder vorbei.

Dorf, Markt. Mofa, Kind, Nähe. Enge Straße. Wasser. Alles zerfällt im Hintergrund. Noch kürzere Fetzen. Bruchstücke. Neue Bruchstücke, perkussiv. Gesprächsfetzen, unverständlich, da sehr kurz.
Barmusik, alles v.a. Bruchstückhaft. Lautstärkebruchstücke. Wieder zurück zum Liegeklang vom Anfang, mit anderen Fetzen. Man bewegt sich durch Traumbruchstücke. Orchester? Der zweite Liegeklang als Bruchstück. Etwas Melodisches, klagend, Elektrische Orgel? Ornamental; Aufstiege, dann schnelle Abstiege, Glissando auf Klaviatur. Es wird Orchestral, unfassbar. Fremd, unscharf. Kirchenglocke als Puls-Fetzen. Zu viel Fetzen. Verdichtung. Eigenartige Klangumgebung, repetierend. Es bleibt hängen. Melodisches im Vordergrund, wie ein Sol. Aber wieder gestört durch Fetzen. Rückblick, 48, sagt das Kind. Alles nur noch Fetzen, viele Leute. Die Fetzen kennt man, aber sie sind kurz, deshalb so verstörend. Immer noch unvorhersehbar. Asymmetrisch. Elektroimpuls, ganz kurz nur noch. Umgebung, ein Laden? Bonjour madame. Wieder weg. Viele Schichten. Auch die Umgebung ändert abrupt die Lautstärke. Plötzlich Forte, dann wieder normal. Neuer, orchestraler Klang, liegend, im Hintergrund. Neue Schichtung. Alles andere bleibt in Fetzen übrig. Viele Schichten, starke Perspektive im Klang. Der Elektroimpuls wird wieder dichter. Der ist ganz nahe. Im Nicht-Raum. Beruhigung. Wieder viele Fetzen. Alles stets in Bewegung. Plötzlich denkt man, jetzt habe ich begriffen, dann aber sofort wieder anders. Auch das Melodische ist in Fetzen. Verfetzung von allem. War da eine Geige? Die Ziege., Italienisch, ein Mann erklärt etwas, non c'e un luogo. Andere sprechen auch. Diskussion? Alles Bruchstücke. Wieder Umgebung eher natürlich. Wieder bei den Leuten. Verfetzung bleibt aber auch. Manchmal geht sie etwas vergessen. Dynamisch nicht mehr so extrem. Holländisch. In einem Kaffee. Melodisches nimmt wieder überhand. Nein, der Liegeklang, alles wird dichter. Insistieren. Maschinenlärm. Hohe, leise Liegeklänge. Sehr dicht, und trotzdem sehr klar. Geräuschattacke. ‚basta'. Orchestral. Es wird sehr orchestral. Ein Auto hupt in fetzen. Autotür in Fetzen. Halle, mit vielen Leuten.

‚Sit down, here please'. Mikrophon-Störgeräusche. Wechsel. Wieder im Liegeklang vom Anfang. Etwas ‚dramatischer'? ‚She was a little puppy' Gespräch Mann-Frau, amerikanisch. Der Liegeklang erscheint wieder, mit …
You understand english well?
Pads. Medizin? Die Sprache wird schon verschnitten. Repetitionen. Es wird gearbeitet, in Dingen gewühlt. Ich höre Ferrari, ist er hier evtl. tatsächlich mit Herzrhythmusstörungen am Aufnehmen, bei Ärzten? Non c'e, basta. Vergangenheit und Zukunft verschränkt. Ich höre nicht auf den Text. Mehr auf den Klang. Überforderung in der Sprache, es geht alles so schnell, Fetzen, immer mehr verfetzt. Fetzen immer kürzer. Es wird eher still. Es wird immer noch… Repetition. Sprachspiele. Geräuschattacke. Schnipselgeräusch, Reissverschluss? Schnell, sehr perkussive Geräusche, Sprache, Liegefetzen. Verfetzung total. Basta. Akkumulation von Dingen, von Höreindrücken. Die Fetzen werden erkennbar, da man sich erinnert. Zurückerinnert. Melodisches, alles kommt vor. Scheinbar? Witz hat es auch. Insistieren, es wird aber trotzdem nicht langweilig, obwohl es… Plötzlich ein Fetzen Musik, mit Schlagzeug und Bass. Vielleicht Klavier? Jazztrio? Schnipp schnipp. Eintreten, neuer Raum, Türkarren. Bonjour Monsieur. Im Spital? Luc Ferrari stellt sich mit Namen vor. Künstliche Trompete. Es kommen neue Fetzen dazu, zu den alten. Erneut Akkumulation. Installation. Ist das eine Besichtigung, für eine Installation? La qualité. Il y a du bruit. Non c'è. Schlagzeug und Bass. Türknarren. Man steht in der Tür, zwischen Tür und Angle quasi. Oui, oui, oui, blablabla. Repetition. Vermischung, alle bekommt eine gleiche Nicht-bedeutung. Un petit tour. Schlagzeugattacke. Basta. Diese Trompetenimitation klingt fürchterlich, ist aber egal, ist so kurz. Deshalb auch gut, mit Witz. Basta. Geräuschattacke. Neue Fetzen. Zwei neue. Orchestrales nimmt überhand. Perkussives, neuer Fetzen. Lachen als Fetzen, gab es aber schon lange. Das Knattern wird weniger nervig eigentlich, das Melodische ist auch immer noch da. Es dreht sich, da ist wieder die Kirchenglocke. Schlagzeughupenlachenziegeschnatterknatter. Hup. Immer dichter, eine Fetzengeflecht. Ist jetzt dann fertig? Es wird dramatisch. Löchrig. Das war vielleicht die Geräuschattacke im Trubel. Es wird wahnsinnig lärmig. Eine Art Elektroschlagzeug. Ein übler Spielsalon für Psychos. Es wird unangenehm. Ich würde gerne den orchestralen Klang, der den Raum bildet, besser hören. Die Fetzen sind aber so dicht, und insistierend, das geht nicht. Überforderung. Krach. Aber eigentlich immer noch durchsichtig. Jetzt eine Noise-Attacke, wirklich Lärmig. Und dann das Orchestrale, die Geräuschattacke übernimmt mal. Liegeklang weggespült. Arigato goseimasu. Jetzt sind wir in Japan. Das erinnert mich an meine Touren dort. Japanische Kinder bedanken sich, Aufräumen in einer Küche. Geräuscheküche. Arigato goseimasu. Der Liegeklang wird leichter. Viele japanische Stimmen. Wo sind wir? On s'arrète là, hein? (Ferrari). Nur noch Liegeklang, ein neuer. Elektroimpulse sind schwächer, nicht mehr so stark akzentuiert. Entspannung. Das war anstrengend, dicht. Überfordernd. Super hat es mir gefallen.
‚Do you have any questions?' Schnitt, fertig. (Do you have any questions?) War das nicht in Far West News schon mal? Fertig.

Gaudenz, LesA, ModA1

12.06.2019, 11:23

Das letzte Hörprotokoll, welches ich von Les Arythmiques gemacht habe, ist so lange her, dass ich es nochmals mit Modell A versuche – in den nächsten Tagen gefolgt von Modell B und C.

Ich habe viel Organisatorisches machen müssen. Nun habe ich einen Kaffee, versuche Ruhe zu finden, um konzentriert hören zu können.
Schlecht geschlafen, also auch recht müde.

Les Arythmiques ab CD, mit meinen Studiolautsprechern.

Knatter
Völlig überraschender Anfang. Sehr rasch, Eröffnung.

Puls. Ein Nebenton fügt sich hinzu. Eine Schwebung im Bass?
Eine Art Zupfen im Puls. Jetzt wird es flacher.
Mehr Synthesizerartig. Jetzt hängt es sogar.

Insistieren auf dem Hänger.
Tonwechsel. Rauf.
Viele Synthies.

Halbtonbewegung. Mit mikrotonalen Änderungen.

Das unregelmässige Pulsieren wird dünner, manchmal stolpert es mehr, verdichtet. Dann weg.
Vögel.

Dazu.

Der Klangboden geht vielleicht weg.

Er verändert sich, wird zur Umgebung.

Auto. Spatzen.
Knatter.

Stotter (das unregelmässige Pulsieren.)
Pock.
Der Boden fadet wieder ein. Knatter, Spatzen. Das Gezupftartige, eher künstliche.
Zurück, ist aber klanglich etwas anders gefärbt. Reinschneiden von Spatzen. In – out. On – Off.
Nur noch Boden und 'Zupfer'.

Sägezähne Oszillatoren.

Es geschieht nicht viel. Ist aber immer etwas anders. Ich möchte lauter machen, mache lauter.

Die Spatzen sind auch mit dem Geknatter zusammen (Presslufthammer?).
Es geht aber so schnell, dass man das eigentlich nur erkennt, wenn man es von vorher weiss.

Einbruch. Menschen. Ganz kurz. War das.

Jetzt verdichten sich die Einsätze, Spatzen und Geknatter auseinander, im Wechsel. Alles recht abstrakt rhythmisch. Boden weg.

Tucker. Spatzen. Insistieren. Loop Geknatter.
Vielleicht ist es auch ein Töff.
Das Gezupfte wird nun auch so On-Off gemacht.

Gebimmel, Kühe, oder Schafe. Eine Hummel fliegt vorbei, ganz nahe.
Umgebung. Ein Park vielleicht. Kirchenglocken. Ein Hund, aber irgendwie auch On-Off. Nein, doch nicht.

Boden wird wieder eingeblendet. Es addiert sich alles.
Jetzt klingt es wie ein Männerchor. Mit Kirchengeläute.
Alles wird stotteriger. Ausser die Glocken und die Spatzen. Nein, jetzt sind es Schwalben oder Mauersegler.

Es kommt aus verschiedenen Richtungen.
Neuer synthetischer Klang. Dramatisch kurz.

Akkordartig. Unelegantes Ein- und Ausblenden. Und das On-Off dazu.

Manchmal sind Glocken und Spatzen gekoppelt im On-Off, zum Beispiel.
Es mutiert immerzu.

Der Klangboden klingt höher, heller. Ein Feedback.
Beruhigen.

Neue Atmosphäre. Bei einem Brunnen. Näher, ferner.
Immer noch Halbton und Mikroton. Das ist ein Label (CD).
Innenstadt. Mofa. Kind ruft (aber On-Off).
Vieles ist hart geschnitten. Wird etwas gebraten, oder ist es Wasser?

Metallische Klänge. Kinder rennen herum.

Viele Leute.

Loop vom Geknatter (immer noch da).

Eine Musik, ganz weit weg, nur ein Hauch.
On-Off von Stimmen.

Der Boden kommt zurück.

Ein Klatsche.

Etwas fällt herunter.
Alles wird immer verschnittener.

Eine Ziege?
Akkordisches. Fast Melodisch wird es.
Ornamentartig.

Neue Tonhöhen, tiefer. Aufsteigende Linien.
Die Umweltgeräusche gehen langsam weg,
on-Off sporadisch.

Zusammenfassung.

Vervielfachung. Absteigende Linie. Eigentlich aufstieg – Abstieg, Glissandos teilweise.
Schrecklicher Klang, passt aber.

Kind und Frau.
Quarante-huit.

War das nicht Ferraris Stimme? Ganz undeutlich.

Markt o.ä. – rumkaufen, Plastiksäcke. Verschnitte. Kurz lauter, dann leiser.
Eben unelegant ein und ausblenden. Bzw. lautermachen, leisermachen.

Quietschen, eine Tür vielleicht

Bonjour Madame. On-Off.
Immer noch die Glocken.
Der Boden auch ein aus.
Das Gezupfte.

Einige Leute palavern. Kumulieren von Material.

Andere Variationen von Ein und Aus. Artikulationen.

Die Klatsche, aber weich.

Wieder eine andere Musik im Hintergrund? Ambient? Oder ist das einfach m Akkord drin?
Hat eine andere Qualität, etwas kitschig. Elektro.

Tautologie?

Alles bewegt sich. Vielfältige Struktur, super.

Wie ist das wohl gemacht? Gespielt? Montiert (das wäre mühsam)?

Kind, ruft.
Alles wird irgendwie ähnlich, durch die Artikulation.

Auf- und Abstieg.
Abruptes Lauter- und leiser werden, auch von Stimmen. Wahrnehmungsstörung.

Das motivische Auf und Absteigen wird langsamer, flächiger. Aber die Lautstärke nicht. Nur Tempo, Rhythmik, Klang. Mehr im Hintergrund.

Frauengespräch.

Zuviel Infos. Verschiedene Sprachen.

Vervielfältigung Motivik. Langsame Verdichtung, dadurch Verflachung. Spanisch?
Streicher? Wieder das Einstiegsmotiv.

Vielleicht künstliche Streicher? Autohupe.

Wo war ich?

Genau. Der Klangboden wird offenbar immer dichter.

Jetzt aber schon lange wieder weg.

Sit down here,
thank you.

Ruhiger.
Nur noch (wieder) Boden, aber wieder

She was a little puppy.

Blabla, Gespräch Mann und Frau. Amerikanisch. Vielleicht.

Brunhild und Luc.

Ein Problem? Suchen?

Nur Fetzen. Boden mir Feedback.
Das Schreiben stört.

Loop Stimme. On-Off stört die Verständlichkeit.

Basta. (Das kenn ich von irgendwo).

Langsames ausfaden.

Jetzt nur noch der englisch sprechende Mann. Er macht irgendwas. Richtet etwas ein.
Ich kann mich nicht auf den Text konzentrieren.

Relax.

Loops. Wiederholungen Schnitte.

Wieder ähnlich wie Beginn.

Schnipp Schnipp.

Lachen, On-Off.
Sehr erfrischend. Wiederaufnahme

Pausen!
Buckle it up.
Buckle it up.

And then it goes back.

Non c'e.
Basta.
Drehen, Teufelskreis eine Art.
Hinten der Klang (die Wiederaufnahme).

Stimmer verdichten.

Elektronisches Schlagzeug, ganz kurz. Jetzt wieder.
Erinnert mich an ein anderes Stück, keine Ahnung welches.
Repetitionen.

Hineingehen, die Türe knarrt. Ruhiger.

Bonjour Monsieur.

Begrüssung. Luc,

Besichtigung? Man kann überall hingehen, erster Stock, sonst wo, Türgeknarre.

Erklären.
Ich glaube, Luc sucht nach guten Aufnahmeorten. Der Mistral ist das Problem. Fürs Aufnehmen.

Buckle it up.
Repetition.

Furchtbare künstliche Trompeten.
Verdichtung. Sprache als Klang.

Alles durcheinander. Aber strukturiert.
Lachen, immer wieder, ganz nah.

On va faire un petit tour

Klangboden weit weg hinten.

Verschiedene Gespräche übereinander. Man versteht gar nichts. Nur Struktur. Alles ist zu kurz.

Ausser Fetzen nichts verständlich. Basta.

Einbruch, wie Anfangsmotiv.
Neues Klangmaterial.

Geplänkel.
Immer wieder Loops, aber nur einige wenige Male wiederholt, also nicht als Fläche. Der Bass wird betont. Er schwebt. Männer, Kind.

Verdichtung. Psycho. Alles zusammen. Reicht nicht zum schreiben.
Jetzt kommt etwas wellenartiges, das räumt etwa sauf.

Schnipp Schnipp. Phasing. Eine Art Beat.

Aber nur kurz.
Das Motiv mit auf und absteigen ist immer noch da ab und zu.
Vielleicht alles MIDI.

Non c'e.
Es wird lauter, insistiert.
Wird strukturierter, aber nicht spannender dadurch.

Jetzt reicht es dann.

Erstaunlich, die Klangqualität. Noise eigentlich, zumindest manchmal.
Welche Einflüsse?

Anfangsmotiv ähnlich. Das geht zu schnell, nicht fassbar.

Japan, arigato gosaimasu.

In einem Geschäft.
Es wird natürlicher. Keine fremden Klänge mehr. Vielleicht auch ein Restaurant.
Oder mehrerer übereinander.

Luc war bei Otomo.
Ist mir sehr vertraut, da schon einige Male in Japan.

J'arrete là. (Luc).

Japan fertig. Liegeklang.
Diesmal immer noch Gezupfe, ansonsten ein höherer Klang, Bass nur leise.
Andere Klangfarbe, anderer Ort eigentlich.

Do you have any questions?

Fertig.

40 Minuten 25 Sekunden sehe ich auf dem CD – Cover. So schnell geht das vorbei! Unglaublich. Aber auch anstrengend.

Nicolas, LesA, ModA

Mittwoch, 31. Januar 2018
Zu Hause. Im Büro. Hörstation: Genelecs 8030. Tagesform: besser als heute Morgen. Début de l'expérience : 17.36 Uhr
--

Machine à écrire, chute, cendres, débris
Drone
Son de techno
Impulsion
Battement
Sabre laser
Demi-tons
Deux plans, sont-ils liés ?
Impulsion, aussi dans le grave.
Interruptions comme des erreurs.
Opposition impulsions et notes tenues, cresc. etc.
Chants d'oiseaux.
Voiture
Ressemble à la pièce *Les anecdotiques*
Cloches d'animaux
Interruption par le son électronique.
Les basses (drone) sont assez proches d'un son de véhicule
Sharp cut
Takataka
Retour de l'ambiance du début
Dirty

Takata « coups de feu » futuristes
Son d'aspiration ou arrêt net
Jeu sur plusieurs vitesses d'apparition du son aigu.

Comme pièce 1, turbulence, surprise et sursaut (dynamique)
Rappelle l'attaque du début, puis retour des oiseaux, moteurs.
Ces courtes fenêtres « takata » me font plus penser qu'au début à quelque chose de mécanique, un moteur, une machine.
En effet ces sont se rallongent, ce sont moins des courtes fenêtres.
Alors que le son aigu, lui, devient de plus en plus court
Insecte qui passe proche du micro. Mouche.
Cloches du village
Chien qui aboie
Les « takata » ne sont plus un élément qui interfèrent, mais sont intégrés au paysage sonore, comme une machine, un tracteur.
Drone grave
Cloches plus fortes.
Cloches interrompues (sharp cut)
Trigger, sons déclenchés au même endroit, même offset. On sent le médium.
Retour d'éléments harmoniques.
Son de synthèse qui ressemble à un cor par exemple.
Les cloches et les oiseaux deviennent à leur tour de courtes impulsions « fenêtres » alors que les drones et autres notes deviennent l'élément continu.
Pluie, non plutôt eau qu'on renverse.
Répétition
Insistance.
Amorce d'une transition (vache)
Voix d'enfant
Les sons précédant disparaissent peu à peu (typique des transitions de Ferrari)
Action, chaînes. Personnages.
Nouveau renversement : les éléments électroniques et musicaux sont devenus des « interruptions » ajouts brefs sur le fonds sonore que sont les éléments plus réalistes.
Passage ou cette opposition n'est plus aussi claire.
Orgue
Motif rythmique à partir de sons concrets.
Crescendo très rapide, exponentiel.
Chute du début.
L'espèce d'orgue de synthèse en phrases ascendantes et surtout descendantes
Fonds sonores mouvants au gré des coupures et crescendos.
Quarante-huit
(pas numero quatro !)
Un lieu public
Toujours ces interruptions des éléments précédents.
Lieu public, discussion « bonjour madame », peut-être dans une épicerie ?
Vélo ? (sorte de bruit de chaîne de vélo)
Et tape, et tape, et tape la tête (trigger)
Grandes différences des dynamiques, contraste.
Accordéon/orgue de synthèse
Synthèse de plusieurs éléments, enchaînements rapides.
Parfois l'élément cloche est comme lié à l'élément « orgue de synthèse » (hauteurs proches), la même chose avec la voix d'enfant
En continu en fond des notes électroniques tenues.
Basta
Non ce un casino
Viaggo

On est passé de la france à l'italie, et effectivement le mot viaggio est prononcé. (Voyage de France vers l'Italie ?)
(je ne comprends qu'un peu l'italien)
Exploite toutes les combinaisons possibles des sons.
Cela en devient assourdissant
(J'espère que les voisins ne vont pas venir embêter)
Nouvelle « chute », débris, etc. comme au début, mais cette fois cela ne balaie pas les éléments en place.
Pas tout de suite du moins.
Les sons électroniques prennent le dessus
Une porte claque
Puis effectivement on passe à autre chose
« Sit down », « please »
Nouveau lieu
Mais celui-ci n'est pas exploité tout de suite
Retour de l'ambiance du début.
Puis un dialogue en anglais entre une femme et un homme
Le cor
Like we were, like we, like we… repetition (trigger)
Transition d'un objet trouvé vers un objet musical.
Journalisme radiophonique
Voiture
Basta
I can't really see
Tip ! aigu
Cor
Drone grave
Pulsation « tip » tip » tip », dernier tip en retard.
Épuration
Piece that connects to the …. Down there
Intérêt pour la technique, l'artisanat, les machines.
Nouvelle « chute »
Zip
Nouveau !
Bruit blanc
Voix d'enfant
Dialogue, question d'une torch light ?
Klaxon
Tout cette section depuis la chute fait s'enchaîner rapidement des fragments.
Cela pourrait être une pièce live pour samples joués avec un piano midi.
Nouvel élément : basse-batterie
D'abord court, mais reconnaissable, puis revient en plus long
Zip toujours là, élément le plus fréquent de cette section, avec la voix.

Retour en France
Bonjour Monsieur
Écho à « bonjour madame » précédemment
« Y aura beaucoup de questions très techniques ? » Cela confirme mon impression d'un intérêt journalistique pour des questions, de machines d'artisanat etc.
« Faudra trouver des endroits abrités » « mistral » pour qui est-ce un problème ? pour la prise de son ?
Problème de bruit
Voix d'homme : Oui, voilà
Femme qui présente son activité, son entreprise
Porte qui grince, nouveau.
Basse-batterie
Basta
Voix d'enfant

Cloche
Inspecto
Non ce
Voiture
Oiui
Basta
Tchac
Klaxon
Zip
Guiro
Basta
Oui
Nesvatepsuo
Tche
Basta
Tip tip
Oui
Pui
zip
bip
backuplitup
son----------_____
oui
tip
tip
hum
Orgue
Flipper
Backulpitup
Up
Ah
Basse
Free
Etc…..

Crescendo.
De plus en plus plein
Une vague !
Une vague
Une vague plus violente lorsqu'elle s'abat
Annonce une transition
Les éléments « flipper » « ah » (voix d'enfant) etc. forment des lignes mélodico-rythmiques.
Vagues continuent de déferler.
Basse-batterie comme granulé
Pitch-shift, fait « faux », artificiel
Passage de plus en plus rythmique
Parfois une pulsation
Mais toujours un fond sonore continu
Toujours les mêmes éléments
Que le fond
Une nouvelle « chute »
Poubelles
Métal
Couvercle de casseroles
Voix d'enfants, de femmes et d'hommes. En japonais ?
(moment d'absence où je pense à autre chose)

Timbre, sorte de « violoncelle »
« bon j'arrête là » puis coupure net
Reste le fond sonore, atmosphère, note aigu du début de synthèse (Sägezahn), deuxième Sägezahn medium.
Bruits, environnement, have any question ?
Fin.
--
Fin de la relecture rapide de l'orthographe : 18h25

Nicolas, LesA, ModB

Mittwoch, 4. Februar 2018
Zu Hause. Im Büro. Hörstation: Kopfhörer Bose
Tagesform: gut ! (Sonntag, entspannt)
Début de l'expérience : 13.27 Uhr

--

Ayant lu le texte de Ferrari du 5 mai 2005 à propos de cette pièce, j'essaie de retrouver dans la musique des éléments du texte.

Je ne suis pas sûr d'avoir identifié le « son du choc électrique » qui est sensé rythmer cette composition arythmique. Cela pourrait être le bruit de « chute » du début et qui revient une fois vers la fin du mouvement, mais ce serait assez étonnant comme choix de la part de Ferrari. Cette « chute » ne ressemble pas à l'image sonore que je me fais d'un choc électrique. Cela pourrait être également un autre son de synthèse qui fait interruption à plusieurs reprises. Je vais continuer à me faire une idée là-dessus lors de l'écoute des prochains mouvements.

Mon attention sur porte sur la régularité rythmique (ou plutôt l'irrégularité) et la périodicité des éléments présents dans ce mouvement. Il faut une certaine périodicité pour pouvoir percevoir l'arythmie, l'irrégularité. En ce sens, je trouve la composition très réussie. On est souvent surpris.

J'associe certains sons plutôt à l'hôpital : les sons de synthèses en particulier. Alors que les éléments plus naturels ou réalistes (oiseaux, tracteur) seraient les souvenirs que Luc Ferrari se remémore lors de son attente à l'hôpital. Si la pièce s'écoute « à l'envers » il s'agirait des derniers souvenirs juste avant l'hospitalisation.

02
(13h43)

Mélange entre éléments avec une périodicité : machine, sons des cloches. Et éléments « non contrôlables » : aboiement du chien, mouche qui passe proche du micro. Le chien et la mouche sont en « arythmie » avec les élément périodiques (ceux-ci sont d'ailleurs parfois aussi irréguliers.)
Il y a d'une part l'arythmie des sons enregistrés et d'autre part l'arythmie du montage.
Ainsi, le fond sonore des oiseaux, d'abord naturel, continu, sans surprise, devient fragment arythmique irrégulier plus tard au montage, lorsque des petits fragments de cris d'oiseaux sont insérés aléatoirement.

Un inversement s'est opéré : ce qui était fond devient fragment, interruption et inversement :
Les sons « d'hôpital » de plus en plus court.
Cependant les sons de machines ont tendance à se rallonger.

Les sons joués à l'envers ou du moins avec une enveloppe en crescendo participent au sentiment d'imprévisibilité.

--
14.00 PAUSE
--

03
(14h05)

Je perçois la forme de ce mouvement par l'élément continu principal sous-tendant chaque section. J'en ai perçu quatre:
D'abord le son « d'orgue de synthèse »
Des voix (adultes, enfants, « maux de gorges », « quarante-huit »)
Sons électroniques (sons atmosphériques)
Des voix en italien (« No ce un casino »)

Selon le même principe que précédemment, ce qui était continu devient fragmentaire ensuite, c'est le cas du son « d'orgue de synthèse » qui continue d'occuper une place importante comme fragment ensuite..

Dans la dernière minute de ce mouvement il n'y a plus d'élément continu, mais un grossissement dynamique, une densification des fragments. Cela constituerait la 5ème section de ce mouvement.

Mon attention s'est aussi portée sur le couplage des sons entre eux. Par exemple lors des courtes interruptions (ou fragments) les à-coups de la machine (tracteur ?) sont combinés aux cris d'oiseaux. Par un processus électronique (side-chain ?) le volume sonore des oiseaux semble même se calquer sur la machine.

D'autres « couplages » sont intéressants du point de vue sonore, mais ils participent aussi à la perception de l'irrégularité du montage. Ainsi les voix sont souvent combinées à un bruit blanc. Les voix sont fluides, naturelles, alors que le bruit blanc est mécanique et constant. La superposition des deux renforce « l'irrégularité du montage », on entend d'autant mieux la coupure de l'édition en studio du fait qu'il y ait ce bruit blanc.

--
14h23 PAUSE
--

04
(14h29)

Commence par la fin de la section précédente (mouvement précédent)
Puis long passage avec des voix en anglais, d'abord à propos d'un animal trouvé proche de l'autoroute, puis des sortes de préparatifs techniques avant un commencement de quelque chose. Pendant tout ce passage il y a en fond des sons graves tenus et de façon intermittente mais régulière une sorte de son de cor. Ces sons disparaissent les voix seules poursuivent leur dialogue/monologue.
Puis l'événement « chute » se produit à nouveau. A partir de ce moment les voix vont commencer à « bugger » de plus en plus, répétant mécaniquement des passages, sautant en arrière…
La pièce se termine de nouveau par un grand mix de divers sons (« zip » de fermeture éclair, « basta » etc…)
Je dois avouer que j'étais un peu moins concentré vers la fin de la pièce.

Ce qui m'a frappé c'est la dimension autobiographique des passages dialogués. J'essayais souvent de deviner quelle était la voix de Ferrari.

05
(14h43)

Suite et fin de la section précédente.

Nouveau « fragment » récurrent : « basse-batterie », important pendant toute la première moitié de ce mouvement.
Partie principale un dialogue entre Ferrari (on entend sa voix, il se présente « Luc Ferrari »), son associée (?), et deux personnalités, un homme et une femme. Ceux-ci semblent travailler pour une usine qu'ils vont faire visiter à Ferrari, qui va réaliser des enregistrements. Mais il y a un problème à cause du mistral, qui risque d'être audible dans les enregistrements. A un certain moment l'homme répond au téléphone (on entend la sonnerie), et il dit « oui ». Ce « oui » devient un fragment récurrent ensuite. La femme commence la visite « on va faire un petit tour ». Et elle donne des explications plus ou moins techniques « les blocs arrivent dans le primaire». On n'arrive jamais à deviner de quoi il s'agit exactement.
Fade out progressif du dialogue entre Ferrari et celle qui fait la visite de « l'usine ». De plus en plus d'événements fragmentaires se succèdent et remplissent l'espace acoustique. On entend les voix en fond seulement, avec de disparaître totalement.
Apparition d'un son atmosphérique continu. Crescendo vers la fin. Les fragments continuent de se succéder de manière irrégulière, mais toujours denses (klaxon, cloches, basta, « oui », zip etc…)

--
14h57 PAUSE
--

06
(15h06)

Les fragments se poursuivent de manière dense. Je baisse un peu le volume sonore sur mon ordinateur, car c'est un peu trop fort en ce début de 6ème mouvement. Nouvel élément important : les vagues.
Passage avec seulement les sons atmosphériques (y compris le « cor »), puis la « chute » les balaie et des voix en japonais (?) dialoguent. Place du marché ?
La voix de Luc Ferrari (j'ai appris à la reconnaître maintenant) dit « bon j'arrête là. » et les voix s'arrêtent, restent une ambiance électronique avec le son « Sägezahn » d'hôpital du début, qui joue encore quelques variations, puis une voix masculine américaine (celle du 4ème mouvement) dit « have any question ?» et la pièce s'arrête.

Je n'ai pas ressenti le « voyage dans le temps », l'écoute « à l'envers ».
« Have any question ? » ne me semble pas être une phrase que l'on dit lors d'un commencement. De même pour « bon j'arrête là ». Ces phrases sont plus utilisées comme des chutes et elles surprennent en semblant s'adresser directement à l'auditeur.
En résumé je trouve l'effet « d'arythmie » bien réalisé, en revanche le « voyage dans le temps » n'est pas perceptible de manière linéaire. C'est plutôt un mix des sons enregistrés par Ferrari, sauf lorsque les changements de tableau se font de manière claire et tranchante.
Mais peut-être qu'il ne faut pas prendre « remonter le temps » trop littéralement au sens de l'expression française qui signifie « retourner dans le passé », mais dans un deuxième sens que laisse entendre la métaphore « remonter un village » : « remonter » signifie alors réaliser, reconstruire un nouveau montage en studio. Pas de doute qu'en ce sens l'entreprise de Ferrari dans *les arythmiques* soit réussie.

Fin 15h25

15h36 : fin de la relecture rapide de l'orthographe.

Marc, LesA, ModC

26.4.2018

Elektronisches und konkretes Klangmaterial werden gleichzeitig verwendet, wobei das elektronische v.a. als klangliches Hintergrundkontinuum fast durchgehend präsent ist. Zu Beginn erklingt ein solches elektronisches Kontinuum alleine: ein quasi spektraler Klang, der bereits nach einigen Sekunden destabilisiert wird, indem die tiefen Frequenzen sich leicht verschieben und clusterartig aufspalten. Gleichzeitig wird der höchste Ton (ungefähr der 5. Oberton) **in unregelmässigen zeitlichen Abständen ständig wiederholt**; ein zentrales und charakteristisches Prinzip dieses Stücks (vgl. Titel und Werkkommentar), das Ferrari im weiteren Verlauf auch auf andere Klangmaterialien vielfach anwendet (kurze gesampelte Ausschnitte aus konkretem Klangmaterial wie z.B. Kirchenglocken, ein leicht verfremdetes Knattern eines Zweitaktmotors oder Sprachfetzen: „Buckle it up").

Im letzten Viertel des Stücks findet eine deutliche Schlusssteigerung statt (zeitliche Verdichtung, Crescendo, maximale Überlagerung der Schichten); sie mündet in eine kurze „codaartige" Passage, die sich von allen vorangehenden durch die japanische Sprache unterscheidet. Ein kurzes selbstkommentierendes „Moi, j'arrète là" beschliesst das Stück.

v. Luc Ferrari: *Archives Sauvées des Eaux*, Übersicht

(Spielpartitur, Seiten 1–3 (Ferrari 2002a))

2
L.F.
CD 1
CD 2
6
p
+ graves (C♯)
p
mp
f
p
(9'50)
f
Sequence 4 "Contrefaçon"
p
2
Mer
p
(7'10)
3
+ orchestre
mf
4
+ computer (in f)
"PomPomPomPam"
(7'10)
"cut"
Bruits percussifs
irréguliers
ff
suite éventuelle
Bruits percussifs
irréguliers
ff
5
Beethov - 2"
(silence)
Strav - 2"
(silence)

3
L.F.
CD 1
CD 2
Sequence 5 "Déconstruction"
6
fragments rythmes et développement
mf
(7'10)
7
fragment Boucle
8
rythmes synchro 1
9
Pont
mf
10
rythmes synchro 2
ff
(7'10)
11
Son harmonique in D et évoluant
mf
(10'28)
(10'28)
7
f
fin Beethov rythme + fragments rythmes
développement fragments rythmes
mf
(7'22)
mf
8
fragment Boucle Fin
9
rythmes synchro 1
f
10
Pont
mf
11
rythmes synchro 2
ff
(7'22)
ff
Sequence 6 "pulsation"
ff
mp
Fin

vi. Luc Ferrari: *Les Arythmiques*, Übersicht (Plan, Seiten 1–6 (Ferrari 2003c))

3

20 22 24 26

V1 23'12 à 48" "Sit down"

V2 20' Pic Frot 4+FragmGliss+Marché+Ronda 22'35 23'17 à 31 Amb.Texas

V3 → suite Pic V3 + Frot 4 Gliss 22'44 23'32 Pic Frot 1 25'16

V4 → suite Pic V4 + Frot 4 Gliss ? 23'23 Frot 2.05 sans Pic 25'30

V5 20'07 21'50 Frot 1.07 avec nuances 23'20 23'43 Pic Frot 1 →

V6 19'54 Sienna avec Pic 22'47 23'28 Frot 2.07 sans Pic →

V7 22'04 Pic Marché+Sienna 23'15 24' Texas Montage sans Pic →

V8 20'26 Copie Pic V2 23' 24'42 Pic Texas →

4

26 28 30 32

V1 27'15 (Pic Texas) 28' 30'31 Frot 1.14 sans Pic →

V2 27'28 Frot 1+4+Marché+Cloch+fragm Gliss 30'14 30'48 Texas+Lafarge →

V3 27'38 Frot 1+Marché+Cloch+Texas 29'32 29'35 Lafarge montage →

V4 27'34 Pic Texas 29'10 March+etc.. 30' 30'48 31'15 32'03 Pic divers Fragm Lafarge

V5 26'30 27'58 Frot 2.13 sans Pic 30'06 Tutti sans Frot+Lafarg"oui" →

V6 (Frot) 26'44 27'58 Frot 1+Marché 28'54 +Ronda+Texas 31' 31'15 31'23 "Mistral" Pic Tutti+ →

V7 (Texas) 27'52 28'02 Marché+Marché+Texas 29'49

V8 (Pic Texas) 27'20 29'25 Perc Ponctuelle →

5
61%
32
34
36
38
V1
(suite Frot 1.14)
34'27
34'29
Mix Frot.14 pour Phasing
V2
32'05
34'29
Mix Frot.16 pour Phasing
V3
32'22
33'29
Frot 1.13
34'33 /34'34
Mix Pic+Mer Eze
37'13
Mer Eze
37'38 /45
V4
32'03
suite Divers +"oui"
33'25
34'18
Mix Pic+Perc+Mer Eze
37'14
Mer Eze
37'43 /49
V5
Tutti sans Frot+Lafarge"oui"
32'57
33'13
Fragment Perc
34'43 /34'44
Mix Pic
37'10 /37'11
Mix Trame 10
V6
Tutti Pic avec Frot+Boucle
34'50
Mix Pic
37'11
Mix Trame 12
V7
32'31
Tutti+Boucle Frot Gliss
34'45 /34'47
Mix Pic
37'13
37'39
V8
(suite Perc Ponctuelle
34'42 /34'45
Mix Pic
37'12
37'52

6
38
40
V1
suite Frot 14
38'37 /39
Frot 2'14 sans Pic
40'25
V2
suite Frot 16
38'36 /39
Frot 2'12 sans Pic
40'25
V3
37'48
Frot 1.15 sans Pic
40'20
V4
37'56
Frot 1.10' sans Pic
40'26
V5
suite Trame 10
38'34
"question?"
40'17
40'25
V6
suite Trame12
38'34
40'26 = fin
V7
suite Montage Japon
39'28
V8
suite Montage Japon
29'19

vii. Transkription Interview mit eRikm

Interview mit eRikm, 12.06.2017

Interviewer und Transkription: Gaudenz Badrutt (Audio: eRikm, 12.06.2017).

Ort : Café Kaserne Basel.

GB: Comment est-ce que la collaboration avec Luc a commencé?

E : Elle a commencé à Marseille je crois, je suis pas sûr de la date, mais je crois que c'était en 2002. C'est 2002 ou 2003, mais 2003 ça me semble un peu court, ça doit être 2002, C'était à Marseille, et […][dans le] studio Césare [?], c'est Lucien Bertolina, qui est un des membres fondateurs du GMEM [Groupe de musique expérimentale de Marseille], qui est un premier centre, une première décentralisation du GRM … hors Paris, et Lucien a monté son studio à *Friche la Belle de Mai* [ein Kulturzentrum in Marseille], et c'est le studio de création de Radio Grenouille à Marseille. Et Luc avait… était intervenu à l'Ecole d'Arts, avait fait une exposition… de vidéo, qui s'appelait *Cycle des souvenirs*…
Et… en même temps il y avait une collaboration qui a été initié par Lucien Bertolina.
Voilà, Luc m'a déjà rencontré, on s'est déjà rencontré en 2000, à Beaubourg [=Centre Pompidou], pour l'inauguration de la nouvelle salle spectacle […], j'étais en trio avec le djTrio de Christian Marclay, et c'était avec DJ Olive et Christian Marclay. Et c'est là qu'il avait commencé, la collaboration des Archives sauvées des Eaux avec DJ Olive en premier, et ensuite il y a eu,… il a travaillé avec Otomo, il a travaillé avec Scanner, il a travaillé avec Matrin Tétrault, il a fait une fois, … en fait il a fait ça une fois à Tokio avec Otomo, une fois à Chicago avec Martin Tétrault, … un percussionniste allemand dont je me souviens plus du nom d'ailleurs…
GB : … qui est aussi plasticien ?

E : Voilà, c'est ça. Il l'a fait assez tôt. Moi, je suis arrivé un peu plus tard, genre 2002 ou 2003 … et …voilà, en gros. Comme ça, ça ce fait. …… Après la première rencontre … musical, … moi c'est la première personne n'étant pas du tout du milieu électroacoustique, musique acousmatique etc. Les premières pièces dans ces esthétiques-là qui m'ont touchées c'étaient celles de Luc. Mais très peu d'années avant en fait, j'ai découvert ça en … je ne sais pas… 1996-1997 en fait. C'est mon copain Emanuelle […] qui a écouté ça ; … c'était les *Presque riens* en fait. Et … c'était la pochette avec le… pas la pochette originale, mais celle avec le nombril là […]. Et c'est vraiment mon entrée dans la musique acousmatique-électro-acoustique, c'est passé par Luc… voilà. La première fois que j'ai vu Luc … qui était dans une… je jouais justement au GMM… et il était invité, ça c'est… ça devrait être en 1998 ou 1999. Il était là avec Brunhild et puis … c'était dans un tout petit amphithéâtre sur la […] à Marseille, organisé par le GMM, qui s'appelait « le festival copier-coller », ça tournait autour du cut-up, […] et l'association XHX qui m'a invité pour ça et … ça veut dire qu'il y avait quelqu'un qui venait de l'underground, de l'indépendant, dans … ces scènes dites 'savantes', … et dans la salle il y avait plein de gens, c'était un tout petit amphithéâtre, et l' amphithéâtre il était complètement circulaire, et j'étais au centre, et quand j'ai commencé à jouer, les gens était devant moi ; et un moment donné je levais la tête, il y avait plus personne, et les gens était derrière ; et derrière j'avais mis mes disques qui étaient posé au sol, je jouais du vinyle à l'époque, et quand je suis venu prendre un des vinyles, au-dessus des vinyles il y avaient Luc et Brunhild. … Et j'étais super flippé… [lacht], et puis j'ai fait la pièce… ça, c'est la première fois que je les ai vu en vrai. Mais je ne les connaissais pas plus que ça tu vois. … Après ça s'est fait quelques années en fait. Après on c'est plus … quand on a commencé, on s'est… ben, avec Luc on s'est plus quitté, puis avec Brunhild c'est pareil, on est toujours ensemble, en contacte en tout cas, voilà.

0std4min12sek

GB : Donc, … ta première rencontre avec la musique de Luc Ferrari c'était les *Presque riens*, et c'était en 1996-97 ?

E : 1996, 1995, c'était assez tard… […] Dans ce temps, je ne connaissais pas, moi, toutes ces musiques-là… moi, je venais du rock, je connaissais surtout le rock expérimental, la musique industrielle, en fin tous qui étaient de la musique indépendante, du post-punk quoi, j'étais plutôt là-dedans, … et tout ce que j'ai fait était assez naïve, était plus influencé par FM Einheit, les [Einstürzenden] Neubauten, par… C'est ça, ma culture c'est ça. Donc j'ai reproduit énormément de choses qu'ont étaient faites dans la musique concrète, mais quand j'ai fait mes premières

boucles, … un que je ne connaissais pas c'est [Christian] Marclay, et j'ai connaissais encore moins tous les autres, et… alors que j'aurais pu – étrangement j'aurais pu, mais j'avais jamais fait le liens, et … parce que c'est poreux avec les Sonic Youth etc., j'ai même une compilation il y avait un truc de Christian [Marclay], j'avais à la maison. Mais je n'avais jamais fait le lien. Donc c'est une espèce des trucs cachés, comme ça. … et j'ai appris sur le temps en fait, en jouant avec les gens.… même les termes, quoi, les termes, les définitions des esthétiques je les connaissait très peu, …moi j'avais travaillé comme objecteur de conscience [Militärdienstverweigerer] au festival de Jazz à Mulhouse par exemple, qui est devenu le festival Météo… et là j'ai vu du Jazz français, donc ce que je …déteste, …et je surtout entendu des vieux musiciens du Free-jazz quoi… et… bon, ça c'était pas pareil au niveau du Free[Jazz], j'avais une attirance avec ça… et puis toutes les musiques expérimentale c'était… ça avait plus de liens finalement avec ce qui s'est passé dans la danse, ce que j'ai pu voir dans les années quatre-vingt, dans le cadre de mon […] dans armée civile, et après comme technicien, parce que je suis devenu technicien lumière à ce moment –là…

GB : Toujours à Mulhouse ?

E : Toujours à Mulhouse, oui. …Et je faisais du rock à ce moment-là, et donc ça s'est commencé à se mélanger. … Mais… c'était toujours très instrumentale. Il n'y avait pas… quand j'ai commencé avec des bandes magnétiques, des Revox, surtout des Walkman… après un concert que j'avais vu… au festival Vandœuvre-les-Nancy [Musique Action], je voulais voir Marc Ribot, et puis en avant-première, il avait Krakau [?], ce Krakau… c'est… il y avaient deux personnes avec… avec des guitares électriques désaccordées, et un mec avec des Walkman, qui balançait des bandes. …et là j'ai commencé, à partir de là, à arrêter, … à passer la guitare préparée, et la guitare rock – je faisais pas mal de guitare préparée quand-même, je connaissais Fred Frith quand-même, … et j'ai commencé à faire du collage en fait. Avec tous ce que j'avais, des Cds, des… surtout des cassettes à l'époque, et puis ça a arrivé au vinyles, parce que c'était plus facile d'accès… et du détournement. ¨

GB : Donc t'as fait des vinyles, … comment dire…
E : préparées ?
GB : non… avec tes enregistrements sur vinyles ?

E : oui, plus tard, oui.

0std7min20sek

E : Donc la première rencontre ça a vraiment été… ça a été à Marseille, 2002 ou 2003, ou il m'a proposé de jouer les Archives Sauvées des Eaux. Et on a fait ça dans un théâtre à Marseille, … un petit théâtre à la Friche [la belle de mai], qui s'appelle La Seita, et … … voilà, après j'ai plein de truc à dire hein, autour de ça, au niveau –là, parce que c'était un peu particulier quand-même… dans la rencontre.
Parce que c'était…
Ben, c'est un commisse, il se définissait lui-même, à ce moment-là c'était un vieux compositeur. Et lui ce qu'il avait envie c'était… c'est quelle qu'un qui n'avait jamais improvisé, qui a quand-même fait des documentaires sur ces [… ?], qui a été dans tous ce rapport-là, et même s'il était pianiste, à l'endroit de l'improvisation, c'est quelque chose qu'il ne connaissait pas. Après, il a fait travailler des gens sur des modes d'improvisation, mais lui-même ne le pratiquait jamais. Et donc ce qu'il a demandé à tous les turntablistes, … c 'était de créer l'altérité […?] dans sa musique.

0std8min35sek

Donc lui suivait en fait une conduite – CD1, CD2, track 1, track2, track3 etc. … et il demandait au musicien de créer des … sons qui sont sensé […?] [que] sa musique [va] ailleurs, à avoir un contrepoint.
Et en fait, les Archives …
0std8min58sek
[hier folgt die Beschreibung des Wasserschaden-Vorfalls, vgl. die Hinweise zur Werkrealisierung].
0std9min46sek
… il a commencé à vouloir… ben… à remixer lui-même d'une certaine manière, … mais en le déplacant dans un contexte avec des gens qui utilisent des outils du studio, quelques-uns… lui il les a utilisés chez Schaeffer, mais qui ont une pratique du live avec ça.
Parce que ce qu'il intéressait chez DJ Olive,c'est que Olive il fait danser les gens. Même s'il a fait de l'ambient, comme [DJ] Spooky etc. … malgré tout il y a toujours une notion de… … c'était très planant… soit il était dans

un rapport ou il pouvait faire danser les gens avec du rythme, ça … ça intéressait beaucoup … Ferrari. Il savait qu'avec moi c'est différent, j'ai plus un rapport au bruit em faite, à cette endroit-là. …
Et en fait quand j'ai vu son … son dispositif pour diffuser du son, il avait des lecteurs CD, mais dans un rack à la verticale, … et en fait il avait aucune action sur le truc. Il envoyait du CD, il montait et il descendait le volume, mais il pouvait pas faire plus. Il pouvait passer la piste 1 sur lecteur 1, la piste 2 sur lecteur 2, ou deux fois la [piste] 1, ce qu'il ne faisait pas… mais il suivait sa partition. Et alors qu'il parlait [ne ?] de l'improvisation parce qu'évidemment pour lui c'était pas écrit, c'était … c'était quelque chose qui était quand-même… cadré, mais pas…, quand-même il avait des possibilités. Mais je me souviens, moi j'avais exactement la même partition que lui, et à l'interne de ça j'avais placé des blocs de sons qui me semblait cohérant avec ce qui se passait, et on était… on jouait sur ce mode-là.

0std11min31sek

… et ça, Jaqueline Caux elle a enregistré ça, c'est dans le premier film sur Luc…
et moi [… ?] donc il fallait déjà démystifier la relation quoi…, c'était cet personne-là, et voilà l'endroit où j'étais… où je me suis dit, bon on va……
Moi je suis assez timide avec ce genre de personnage… et donc je me suis dit soit… J'enlève tout ça, on se met au même endroit, et … peut-être que ça fonctionnera, mais je peux pas être dans un autre rapport – et en fait, Luc il attendait que ça en fait. Donc ça… ça a marché tout de suite entre nous.
On avait un truc qui était assez drôle, c'est quand on cherchait le… le *fortissimo*, dans la salle, dans la salle où on jouait… on tombait toujours au même endroit.
Alors que moi j'étais plutôt quelqu'un qui vient de la musique bruitiste, on va dire Noise etc., mais les *forte*, c'était drôle, quand on croissait [?] le forte on savait où il était, ça c'était assez chouette.
0std12min23sek - 0std12min50sek
[er informiert, dass es Interviews gibt auf der Seite, aus der Zeit als sie zusammen gearbeitet haben]

Moi je le questionné sur sa lutherie [… ?] [Instrumentarium], quoi, je dis si tu veux, si tu parles vraiment d'improvisation tu veux jouer, il faut que tu utilises des platines que j'utilisais surtout dans la danse, avec lui j'utilisais justement le système du Chaos-Pad à l'époque. Il faut que tu utilises des platines de DJ quoi. Les pionniers, à l'époque, ils étaient déjà hyper performants. … et … dans lesquelles tu peux faire des aller-retours, des boucles, changer les pitch, … etc. en fait c'était pas éloigné de ce qu'il connaissait. Puis il y avait des espèces… c'est une espèce de… de … d'artéfact de vinyle aussi en fonctionnement des mouvements.
Donc… on est parti très vite là-dessus. Donc il gardait quand-même en fait la chronologie de la pièce, mais il avait un accès sur la matière. Il pouvait arrêter la magnéto [d.h. den DJ-CD-Player] avec la main, le laisser partir… il ne faisait pas vraiment de boucles, parce que… il … fallait rentrer dans la machine, donc il fallait apprendre la machine. Donc il était dans un rapport de mimétisme par rapport à mes propres gestes [?] … On entend ça beaucoup sur Archives Sauvées des eaux version avec eRikm. Et cette version-là en fait qui était fait au plastico à Milan, où il y avait Charlemagne Palestine aussi, on a fait ça… , le patron de cette boîte qui est un DJ techno, qui a une culture techno énorme, et en même temps des musiques électroniques…, expérimentale. Et il nous a fait jouer dans un club qui est un vieux club house-techno de Milan, avec un publique qui est venu pour danser.
0std14min22sek
Donc on a dû jouer genre 21h, et eux, à partir 23h, ils ont mis en route la boule à facette [Discokugel ?], et puis tout le monde dansait. Donc on a eu affaire à un public qui faisait que parler [?],… qui était… très peu de gens étaient venus, il y a même des gens qui sont venus s'excuser chez nous pour nous dire : on s'excuse de pas avoir une meilleur salle pour vous, des gens du public… et là, quand on a fait les balances sont très bien passé [der Soundcheck], mais quand on a commencé à jouer pour le public… j'ai regardé Luc, j'ai fait…, … soit tu me suis en impro, soit on rentre … dans le… soit on y va, mais si on suit la partition, on est mort. Parce que c'est pas du tout la même… il faut prendre les gens, parce qu'on… il faut amener l'énergie dedans.
Et ça c'est le résultat de cette pièce-là. Et tu entends beaucoup des gestes de Luc dedans, des espèces de scratch, … moi j'aime pas dû ce disque ; je… j'ai jamais vraiment … ; je trouvais que ce n'était pas une bonne idée de sortir ça. Bon, c'est intéressant de point de vue de l'archive, mais pas de point de vue musical. Et c'est à partir de là qui… les concerts qu'on a faits après, … où Luc commençait à sortir un peu plus de la… de la conduite des Archives [sauvées des Eaux]. Et après, on a décidé de faire ensemble *les protorhythmiques*…, et quand on a commencé à élaborer, lui il a [… ?] dans son coin, moi les miens de mon côté. Et on l'a joué… on a fait des prototypes de ça au Instants Chavirés, à l'époque j'avais lui demandé à jouer le piano en même temps, mais il ne l'a pas fait… donc on a fait un duo, ça. Ça a été filmé sur le premier film japonais-là qui a été fait… [*0std15min49sek, wir sprechen über den Film, unbedeutend - 0std16min17sek*] – là, ça, […] c'est les débuts *des protorhythmiques*. Finalement…, on aurait dû les jouer à Vandœuvre-les-Nancy, et il… il pouvait plus, il était

fatigué ; donc c'est là que je les ai faits avec Thomas Lehn. Moi, j'ai pris les sons de Luc, et Thomas Lehn a improvisé au synthétiseur, et on a fait un album sur Room40 avec ça, voilà.

0std16min42sek

GB : Est-ce qu'il y a … c'était prévu de faire des autres collaborations ?

E : Ben non, on partait sur les *Protorhythmiques*, qui étaient assez ouvertes quand-même, … donc les *Archives sauvées des Eaux* ensemble, on a fait beaucoup de dates, … ben proportionnellement on a quand-même fait pas mal de dates. … et les protorhythmiques, qui était censé donner la suite, parce que… Luc il ne voulait pas rester enfermé dans un modèle, pour lui, il fallait avancer quoi… et moi j'avais ce désir-là aussi, c'est pour ça qu'on a dit : bon allez, on fait une pièce ensemble. Bon c'était un peu tard quoi, ça … ça doit être décembre 2004, et… à l'automne 2004 on est parti là-dedans, et il est parti quelque mois après. Donc il y avait une continuité à cet endroit-là. C'est pour ça que j'ai fait *Visitation* des années plus tard… en 2011 je crois. Ça c'était vraiment un truc spontané… [*0std17min45sek* - wir sprechen über diesen Tonträger und die Geschichte mit Presque rien – Visitation ist eine Folge von, mit Integration von Presque rien, selbstkritisch etc - 0std20min0sek]
[Pause]
GB : … [sucht nach der Frage] … quand vous avez répété ensemble, qu'il y a eu… t'as parlé avant que tu étais assez timide avec une personnage comme ça… Comment ça a marché la collaboration dans la pratique musicale, c'était quand-même une hiérarchie, ou pas du tout ?

E : En fait non. Il n'avait pas. Parce que c'était… soit je passais cet endroit … de timidité, ce que j'ai réussi à faire, on était dans un rapport d'échange, on discutait beaucoup. Il y a des enregistrements de ça, des discussions, … à Radio Grenouille, ils ont encore des traces de ça. Parce qu'ils ont fait des jingles à la radio – à un moment donné ça tournait… c'est… on a beaucoup rit en fait… avec Luc. Il y avait quelque chose qui avait avoir… quand j'ai vu Luc, il n'y avait pas que Luc, il y avait Brunhild aussi hein, c'est… Il y avait un truc qui était vraiment… on s'est beaucoup amusé en fait. On essayait les choses, mais c'était très ouvert… il y avait une possibilité de faire les choses et de les diffuser qui étaient plus grandes à cette époque-là. Donc il y avait des facilités, si tu veux. C'était … je pense que c'était important pour lui, il le dit dans différents interviews, … c'était de… d'aller à la rencontre d'une autre génération. Et ça l'a revitalisé d'une certaine manière, … en tout cas c'est lui a excité tous ces endroits… ce qui était loin d'être le cas de plein de compositeurs autour de lui quoi ; évidement Pierre Henry il tournait en boucle sur lui-même, … à faire les suites de Beethoven, bon … c'est Pierre Henry quoi… et les autres n'avançait plus vraiment vraiment.
Donc lui il a remis son jeu, même si j'ai beaucoup entendu dans mon propre milieu plutôt impro expérimentale… comme quoi… il se faisait une jeunesse avec des DJs pour être dans un truc un peu hype, mode ou je ne sais pas quoi, … ce qui est complètement débile [lacht] évidement, mais n'empêche que je l'ai quand même entendu…
Et en fait lui ça… oui., je pense ça m'a permis d'être… de passer à autres choses et dans une autre période quoi… ça m'a permis de rencontrer aussi Daniel Caux et Jacqueline Caux beaucoup… et que je suis resté avec Jacqueline… Daniel jusqu'à la fin de sa vie… mais avec Jacqueline on est toujours très ami… ça a permis ces connections-là aussi importantes.
Mais dans le travail c'était très … très ouvert, il y avait … au début, ben on suivait… le déroulé qu'il proposait. Et puis moi, je passais mes trucs… et puis sur la mesure, les choses commençaient à… à changer. Et il le sentait bien, parce que de tout façon, sinon il peut piger dans une forme [… ?], qui avait plus de sens à cette époque-là, tu voix. … elle n'a plus de sens parce que les dispositifs électroniques permettaient, [… ?] avec les Cds, permettait de passer… on aurait pu faire avec d'autres choses, on aurait pu presser en vinyles, par exemple, mais… c'était plus pratique avec les Cds, mais… permettait de pouvoir être dans une… d'être plus libre, d'être moins bloqué sur les sons fixés. Voilà, après le lien, c'est. C'est le rapport qu'il a eu, même s'il était pas très… forcément pas très fort chez lui, mais c'étaient les *Presque riens* qui étaient très importants pour moi, parce que ça faisait un rapport à… à l'écoute de l'espace, de la nature quoi, ça je l'ai toujours, même ça se sent pas vraiment dans ce que je fabrique, mais ça a toujours été vraiment là quoi… oui.
0std23min50sek
Non, c'était assez gai, on a beaucoup bu, beaucoup fumé…, on s'est vraiment amusé. J'ai plein de souvenir de ça – à Toulouse, à Paris, à Milan, … je ne sias plus. On a fait plusieurs choses comme ça…

GB : Et à côté des pièces *Presque riens*, tu as des autres qui… que tu penses c'est important pour toi ?
E [sofortige Reaktion, ohne zu überlegen] : Oui, *Chanson pour le corps*. [Es folgt eine Klärung, welches Stück]
Ça c'est fantastique. J'aime beaucoup…… *Cinéma pour l'oreille*, le magnétophone qu'il a laissée à la cause des lesbiens… tu voix cette pièce–là ? [*0std24min53sek* - Es folgt eine Klärung, welches Stück ; eigentlich heisst das Stück *Danses organiques – cinéma pour l'oreille* ist der Untertitel. – Dann eine kurze Konversation über ein

Konzert von *Portrait de femmes* in Basel, dann über das Label SubRosa. Überlegt, was für Stücke noch interessieren könnten. *0std26min41sek*]
GB : Mais pourquoi… *Chansons pour le corps* ?

E : Parce que Luc a amené … a … a fait apparaitre je pense chez beaucoup des gens, en tout cas chez moi, c'est l'érotisme qui peut y avoir… cet endroit de l'érotisme qui peut passer par le medium *son*. Et je trouve que le… le côté homérique [?] de cette pièce-là, avec les… les réverbérations dans les voix, les délais qu'il y a dans l'interne de ça, et l'organisation de la musique amène à quelque chose… Luc Ferrari a toujours dit qu'il n'a jamais eu l'impression… [… ?] il avait eu l'impression d'avoir toujours vécu en été. Et… il a toujours entouré de femmes, en étant enfant, en étant adulte. Et ça c'est très très fort dans ces pièces, il y a vraiment une puissance, à l'interne de ça, et je sens ça. Dans cette pièce-là particulièrement. J'aime bien la description, j'aime l'écriture quoi, autour du travail, de l'écriture de la pièce, pas forcément que musicale, vraiment au niveau du texte, j'ai toujours aimé ça. La première fois que j'ai entendu cette pièce, ça m'a vraiment bouleversé, quoi. Alors, qu'à priori, [… ?].

Moi, j'aime bien le *Presque rien* à la campagne, c'est le deux je crois… […] le lever du port [No1], elle a un rapport historique qui est intéressant, mais celles où il rentre, comme il dit 'je pénètre le paysage', cette pièce-là, où ils sont avec Brunhild, justement, ils se déplacent – ça c'est quelque chose ce qui m'a vraiment marqué, parce que c'est des choses, que tu vis pendant l'enfance…
0std28min37sek
[es folgt eine kurze Klärung, von welchem Stück die Rede ist - presque rien no 2]
0std28min50sek

E : … il y a cette chouette qui est là. Ça, c'est resté, mais après, il faudrait que j'aie les disques devant moi, pour te dire : il y a ça, il y a ça, ça… Je ne les ai pas en tête, quoi. Dans les Contes sentimentaux c'est très, très beau, j'adore le rapport… qu'il y a… le rapport qui est entre la voix française et la voix allemande- systématique… l'organisation de ces choses-là, c'est très, très beau. Et il y a une vraie sensualité dans cette musique, c'est hyper-rare [… ?] [d'y avoir ça] comme ça. Autant dans la dance, ils essayent de faire ça depuis des années, … mais à part de Donna Summer [lacht], il y a un truc, quoi, qui est un autre endroit, quoi… ça c'est assez particulier. Et … au là des clichées qu'on peut avoir systématiquement, quand j'entends ça, ça m'amuse toujours, … quand une compositrice ou musicienne qui fait telle ou telle chose, et on dit : Ah, mais il y a une telle sensibilité féminine… parce que tout ce qui est sensible, ça peut être que féminin évidement - je trouve que chez Luc, c'était quand même très présent.
… et puis après … dans le livre qui vient de sortir-là… je ne sais pas si tu l'as lu ?
GB : Ah, *Musiques dans les spasme*s, oui…

E : … je trouvais que l'interview avec… Mâche, François-Bernard Mâche … était très intéressante. Parce que c'est un compositeur que je connaissais très peu, … et… il fait des petits liens avec son propre travail, dans la période des *Presque riens*, où ils parlent tous les deux de l'endroit où il sont. Et du rapport au politiques, j'ai toujours aimé le politique chez Luc… il [… ?] … c'est un libertaire [Anarchist], donc il a … il a … il a une présence et une forme qui est assez forte [… ?] à cette liberté –là, une fragilité qui est assez importante.
0std30min40sek
et… je trouve que… dans ces écrits, on … on retrouve… dans cette interview, c'est assez intéressant, parce qu'on est … je crois que c'est quand même dans les années '70, cette interview. Et donc il est encore, … évidement il est en plein force quoi donc… j'aime bien ça…
Mais les contes sentimentaux, ça m'a beaucoup plu, … j'ai beaucoup aimé ça.
[Pause, wir hören der Umgebung zu]
G : Je pense c'est bon …
E : Oui, j'ai pas grand-chose d'autre…
G Pour le moment, c'est bon - merci !
0std31min50sek

Nachtrag (ich habe nach einiger Zeit freier Diskussion die Aufnahme wieder aktiviert, da es interessant wurde)
0std31min52sek-0std42min56sek

E : … évidement en musique, mais des fois en Art plastique aussi, mais le terme anecdotique c'est quelque chose qui est très, très fort, pour moi, en tout cas. Parce qu'il permet – c'est une espèce de boîte de chaussure, tu sais… tu… tu peux placer énormément de choses à l'interne de ça, c'est un mot qui s'articule… et tu peux travailler sur l'anecdotique d'un instrument, une caricature, tu vois… parce qu'il y a l'anecdotique dans sa propre

pratique, chez chaque instrumentiste, … l'anecdotique de l'instrument lui-même, en clichée. Du groupe, etc. etc. C'est une espèce de …de carrefour comme ça… j'aime beaucoup le mot, moi j'aime bien ça.

G : qui est dans le … le centre de ce terme 'anecdotique' ? Est-ce que c'est vraiment l'anecdote, comme la petite histoire un peu rigolo… ou c'est… ?

E : C'est ce que ça transporte… ça peut… Après, en fonction de ce qui est joué, c'est ça ce qui est intéressant je pense, c'est que… l'objet peut être chargé de différentes choses. Parce que chaque objet … que ce soit … quand il utilise ses propres sons anecdotiques, ce qui était le cas dans … une certaine manière, c'est un [… ?], ce qu'il utilise dans les Archives, mais aussi dans certaines… il y a certaines musiques comme ça, où il utilise… il a écrit des parties qui sont très… … tu demandes réellement ce que ce foulard, c'est un peu comme un carton dans un film muet. C'est une espèce de phrase très, très courte, [er imitiert] au piano et à la flûte, c'est une espèce de fenêtre, comme on l'appelle à la radio… et ils sont très anecdotique, parce que tu peux les mettre à un autre endroit, c'est pas forcément lui, là, c'est vraiment devenu un… une … un son référentiel chez Ferrari, d'une certaine manière, un endroit.
Pendant son enterrement, ça a été beaucoup pas le pianiste, pendant… quand il y a eu la cérémonie, … au [cimentière] Père Lachaise, il y a eu … tu ne sais plus comment il s'appelle ? c'est le pianiste avec qu'il a travaillé ses dernières années de sa vie…
GB. Maurer ?
E : Maurer, oui. Il a joué… il avait un Revox sur le… je croix que c'était un Revox, je ne crois pas que c'était un ordi[nateur], je me souviens plus… il a envoyé des bandes et… il jouait les pièces au piano au même temps. Et il y avait ces espèces de ritournelles. Je me souviens plus du nom de la pièce, je crois qu'il a été édité par… Subrosa, mais… ça c'était vraiment étrange d'entendre ça, parce que c'était tellement désuet [? = altmodisch] de mettre ce… ce type d'organisation de notes ensemble, ça me faisait penser aux *brigades du tigre* [eine französische Fernsehserie der 1970er Jahre], une espèce de série télé débile… des fois, il y avait des choses qui étaient vraiment particulière, quoi, dans sa musique, que j'aimais pas forcément… dans les choix des claviers, des sons, … qui étaient vraiment… et puis finalement, dans l'organisation des choses, [… ?] si c'était pas trop redondant, on a les oubliés… [… ?] mais… … moi je … je connaît juste le piano de Luc, et puis dans son studio, j'ai vu un ordi et des enceintes… je l'ai jamais vu travaillé sur bande ou… tu vois, j'ai jamais vu ça. J'ai vu les bandes, mais je n'ai pas… par contre, chez Pierre Henry, j'ai vu les… le stock des bandes qui était monumental… et j'ai vu tous les magnétos… [die Magnettonbandmaschinen] je crois que c'étaient des Studer, qu'il avait, qui étaient posés à l'horizontal, tu vois… j'ai lui, dans sa maison-là, au douzième [arrondissement], et… le studio était assez impressionnant, à côté de la cuisine-là…
GB : …et chez Ferrari, c'était très simple, n'est-ce pas ?
E : Oui, oui, c'était une table, un ordi, il y avait un Rack avec un Patch, tu rentrais, tu sortais des choses. Il y avait de l'espace quand même dans la pièce [im Raum], et puis, il y avait deux écoutes, c'étaient des JBLs [eine Lautsprecher-Marke] je crois… et … les Archives, voilà. Bon, ça n'a pas été toujours ça, parce que à la Muse [en Circuit] c'était certainement différent. … Au studio Billig [er spricht es aus wie 'Billing']… là, le dernier que j'ai vu c'est Post-Billig, mais… J'ai jamais travaillé dedans d'ailleurs. Bon, on a toujours travaillé sur scène, on n'a jamais bossé en studio ensemble. On n'a pas fait de musique de Studio, c'était toujours du live, … préparation au moment quoi… oui.

GB : Dans les Archives, il t'a laissé libre pour le choix des sons que tu as utilisés ? Ou il a annoncé ce qu'il faudrait ou… ?
E : Non, il a… j'ai le souvenir de lui avoir posé la question. Je sais qu'il voulait des choses… il a posé la même question à [DJ] Olive en fait ; je me suis rendu compte en écoutant cette émission à la radio, qu'il voulait des choses plus rythmiques, plus stéréotypés, dance… moi je disais que j'étais vraiment, vraiment pas là-dedans… si j'utiliserais [?] ça, c'est vraiment des sons anecdotiques, mais qui me n'appartenait pas. Qui faisait partie de la période dans laquelle on était. Donc après, au niveau des choix des matériaux, j'étais complètement libre… là-dedans… puis j'en ai essayé plein, mais dans la première période où on a bossé ensemble, j'ai les partitions à la maison, où il y a vraiment mes sons qui correspond à ce que j'avais sur les Minidiscs[-player]… j'ai joué avec trois Chaos-Pads en boucle, comme un synthétiseur. Et les sources qui rentraient c'étaient … si j'avais deux minidisques qui étaient bouclés, et puis là-dedans, j'avais plein de sons qui étaient compilé quoi, les sons en Wav [gutes Tonformat], pas en MP3 comme je l'ai vu chez [… ?] [es folgt ein sarkastischer, aber auch unverständlicher respektive nicht transkribierbarer Satz zum Thema Mp3] …
0std37min51sek
… et du coup, je travaillais… moi j'ai toujours travaillé d'une manière un peu aléatoire aussi, avec mes sons. Ça fait partie du processus, que je ne sais pas forcement ce qui est en dessous [was auf der Tonspur enthalten ist].

Avec Luc, je les ai quand même un peu… cadré, les choses…, jusqu'à un certain point. Mais mon dispositif était très… était très squelettique, assez pauvre. En proposition de son, c'était plutôt un objet qui était là pour … au départ pour retraiter les autres, les instrumentistes, ce qu'ils jouaient… j'ai beaucoup fait ça à la fin des années quatre-vingt-dix, début deux-milles, avec Norbert Möslang, avec Voicecrack et avec Günter [Müller] [ein Ensemble namens *Poire Z*], je l'avais développé é cet endroit en fait, je traitais leurs sons à eux, quoi. Et je les samplais ['sampeln', von Sample]…etc. mais…
Mais avec Luc je l'avais pas mal fait, sauf que je lui samplais pas, parce que les matières étaient… très fixées d'une certaine manière. Et vu qu'il n'y avait pas d'actions dessus, au [… ?] début, il y avait une linéarité, il n'y avait pas de jeu, comme un jeu instrumental quoi.
Donc c'était un temps qui défile, qui était… ben, qui maîtrisait pas, c'était le temps de la… la pièce, de temps en temps il allumait et éteignait, mais malgré tout, même s'il laisse tourner le truc cinq secondes, c'est cinq secondes, il les joue pas quoi. Donc, ça, par rapport à l'improvisation, quand t'es dans un rapport d'improvisation, ça t'enferme comme dans une boucle que t'es vraiment obligé d'être dans un autre endroit, d'autant ton dispositif…
Donc, assez pauvre, tu ne peux pas être dans un truc trop riche, parce que sinon, l'autre disparaît complètement.
GB : Oui.
E : J'ai eu le même problème avec Fennesz [ein Elektronik-Musiker aus Wien] en fait ; j'ai passé les mêmes choses. C'est tellement … c'est tellement typé comme musique, dans le grain, dans l'organisation, chez Fennesz il y avait vraiment un processus quoi, où… Quand j'ai travaillé avec lui, j'ai vraiment pris un truc vraiment petit quoi… J'aurais pu prendre un truc énorme, et faire une couche de plus, à l'endroit où il était, mais ça ne m'intéressait pas, j'avais pas envie d'être…
Avec Luc, c 'était différent, parce que les articulations [das Zusammenspiel ?] ont rien avoir quoi… c'est… il y avait une dimension poétique, qui est… qui n'est pas placé au même endroit.
Mais c'est marrant que je parle de ça parce que c'est exactement la même période…
Que je travaillais avec lui…

GB : avec Fennesz ?

E: Fennesz, c'était plus court…

GB : C'était à Donaueschingen ?

E : Oui, voilà, et à Baden-Baden […], c'était une période, ça a été très court, mais j'avais le même dispositif pour les deux. Mais pour les *Protorythmiques*, finalement, à la fin, j'avais aussi les lecteurs CD. Il avait… quand on a été à Paris [gemeint ist wohl Montreuil, die UA im Instants Chavirés], on avait chacun des lecteurs CD.

GB : Mais donc là, comme je t'ai compris, c'était quand même plus libre, aussi pour lui, de jouer … d'une manière…

E : Similaire…

GB : Improvisé… ?

E. Oui, oui, mais c'était un désir de ça part. … on y allait doucement, et il aurait certainement continué avec d'autres musiciens, tu vois. Parce qu'il parlait … [.… ?] qui s'appelle Exploitation des concepts… et…
Donc il rentrait de plus en plus dans cette démarche-là. La première fois qu'il a fait ça c'était avec Akchoté ; et un percussionniste que je me souviens plus ce qu'il est… Et ils ont fait ça au studio Billig, ils ont improvisé, et ils ont sorti un disque, ce qui n'est pas très beau d'ailleurs, mais… ils ont fait… c'est la première fois où il est entré un peu dedans quoi. Et il s'est dit : hop, … en gros c'est ça… Mais c'est marrant qu'il est… plein de ses albums comme *Hétérozygote*, ça je l'ai appris après… mon premier disc s'appelle *Zygosis*… tu vois, ça s'était vraiment étrange… Alors Luc détestait en fait les gens qui volait la musique des autres. Même si il savait très bien que dans l'histoire de la musique classique, ça a toujours… ça a toujours été anthropophage… mais… mais… je me souviens… quand j'entendais … je l'ai entendu parler de ça, il m'a pas dit : ah bon… mais quand il parlait de ça, je me disais : mais c'est quand même dingue qui viens vers moi, parce que quand même j'ai fait ça pendant des années [Musik anderer verwenden, 'stehlen']… J'ai vraiment… Et oui, ça m'a tellement permis de… ça m'a ouvert tellement de choses, …aujourd'hui ça serait… je ne pourrais plus du tout faire ce que je faisais à l'époque… c'es… ça couterait trop cher quoi… [er spricht noch kurz über Sampling bei Rap, unwichtig]. [*0std42min56sek*]

Dann ist das Band zu Ende (respektive der Speicher des Aufnahmegerätes war offenbar voll).

viii. Inhalt Anhang in digitalem Format

Einsehbar auf der in der Universität Bern verfügbaren CD-ROM der Dissertation.

i.d	Ferrari_hoeren [Dissertation als PDF]
iv.d	Proto_ASdE [Hörprotokolle ASdE: iv.d.1 (ModA) bis iv.d.3 (ModC)]
v.d	Proto_LesA [Hörprotokolle LesA; v.d.1 (ModA) bis v.d.3 (ModC)]
vi.d	Proto_Agm [Hörprotokolle (Gaudenz) zu *Archives génétiquement modifiées*]
vii.d	Proto_ASdE_tab [Ordner: Hörprotokolle ASdE in Tabellenform]
viii.d	Proto_LesA_tab [Ordner: Hörprotokolle LesA in Tabellenform]
ix.d	Proto_ASdE_comments [Ordner: Scan Hörprotokolle ASdE in Tabellenform, inkl. Auswertungs-Einträgen]
x.d	Proto_LesA_comments [Ordner: Scan Hörprotokolle LesA in Tabellenform, inkl. Auswertungs-Einträgen]
xi.d	ASdE_notes_2000a.pdf [= Ferrari 2000a]
xii.d	ASdE_ DJ_Olive_2000b.pdf [= Ferrari 2000b]
xiii.d	ASdE_2000c.pdf [= Ferrari 2000c]
xiv.d	ASdE_eRikm_2003a.pdf [= Ferrari 2003a]
xv.d	LesA_Uebersicht.pdf [= Ferrari 2003c (=Print-Anhang vi.)]
xvi.d	LesA_notes.pdf [= Ferrari 2003b]
xvii.d	Les_A_Comments.pdf [= Ferrari 2003c mit graphischen Notizen von G. Badrutt zu Analysezwecken]
xviii.d	Zeiten [Tabellen Hilfestellung Zeitangaben]
xix.d	Interviews_Audio [Ordner: Interview eRikm, 12.06.2017; Interview Meyer-Ferrari, 29.11.2013, vgl. Transkriptionen in Anhang vii. respektive xxi.d]
xx.d	Diversa
xxi.d	Transkription Interview mit Brunhild Meyer-Ferrari