

Tratto als Herausforderung für Analyse und Edition. Zu dieser Ausgabe

Matthias Pasdzierny

Im Gesamtschaffen von Bernd Alois Zimmermann nehmen Werke mit elektroakustischen Anteilen wie im *Requiem für einen jungen Dichter* oder dem Finale von *Die Soldaten* zahlenmäßig einen eher geringen, gleichwohl gewichtigen Raum ein. Mit *Tratto. Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie* liegt jedoch lediglich ein einziges, zudem relativ kurzes rein elektroakustisches Werk Zimmermanns vor.¹ Dennoch steht gerade diese 1966/67 am Elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule realisierte Komposition im Zentrum der ersten Ausgabe von *Studio 10*. Dafür gibt es verschiedene, vor allem epistemologische Gründe. So wird die Komposition immer wieder als Schlüsselwerk innerhalb von Zimmermanns Schaffen und insbesondere für seine späten Werke benannt. Außerdem lassen sich an *Tratto* die für elektroakustische Musik konstitutiven inneren Zusammenhänge zwischen materieller Beschaffenheit und Überlieferung der Speichermedien, kritisch-wissenschaftlicher Edition, Analyse und Aufführung ebenso anschaulich wie grundsätzlich zeigen.

Im Rahmen kritisch-wissenschaftlicher Ausgaben von Musik stellt die Edition elektroakustischer Werke ebenso wie die sogenannter »Mixed Music« bis heute eine Ausnahme dar. Das dürfte zum einen am noch relativ geringen historischen Abstand zu deren Entstehungszeit liegen, zum anderen an technischen Herausforderungen, mitunter aber auch ganz handfesten (urheber-)rechtlichen Gründen Rechnung tragen. Erst seit Kurzem werden Debatten zu Fragen der historischen Aufführungspraxis dieser Musik geführt² und im Vergleich zur Edition von Notentexten hat auch eine Diskussion zu den methodologischen und philologischen Grundlagen für kritisch-wissenschaftliche Ausgaben solcher Musik eben erst begonnen.³ Schaut man sich die wenigen bislang vorliegenden Beispiele an (etwa die von Luca Cossettini am Studio MIRAGE in Udine erarbeitete kritisch-wissenschaftliche Edition von Luigi Nonos *La fabbrica illuminata*⁴), so wird deutlich, dass hier Fragen der Analyse mit editorischen Entscheidungen noch einmal enger und auf andere Art verknüpft sind, als dies für notierte Musik der Fall ist. Auf welche Weise hängt die Erscheinungsform solcher Kompositionen mit den ursprünglich verwendeten Speichermedien zusammen? Um ein konkretes Beispiel zu nennen: Äußere Bedingungen wie Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Stromspannungen etc. wirken sich bei der Aufführung ganz konkret auf die absoluten Dauern von Tonbandkompositionen aus, wie geht man mit diesem »Spiel im System«

1 Zimmermann ließ später vom Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin noch eine gekürzte Fassung des Werks für die Weltausstellung in Osaka 1970 erstellen, die heute unter dem Titel *Tratto II* firmiert. Vgl. hierzu Heribert Henrich: *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, erstellt unter Verwendung von Vorarbeiten von Klaus Ebbecke, Berlin, Mainz 2013, S. 740–742.

2 Vgl. etwa das kürzlich von Miriam Akkermann organisierte Symposium Archiving and Re-Performing Electroacoustic Music AREM2020, <https://arem2020.wordpress.com/>, abgerufen am 25. 8. 2022.

3 Als einschlägige Beiträge der jüngeren Zeit wären zu nennen: *Sounds, Voices and Codes from the Twentieth Century. The Critical Editing of Music at Mirage*, hrsg. von Luca Cossettini, Angelo Orcalli, Udine 2017 sowie das Themenheft »Digital Philology for Multimedia Cultural Heritage«, *Journal of New Music Research* 47/4 (2018).

4 Luigi Nono: *La fabbrica illuminata per soprano e nastro magnetico a quattro piste (1964)*, kritische Ausgabe, hrsg. von Luca Cossettini, Mailand 2010.

analoger Tontechnik um bei der Überführung in diskrete digitalisierte Informationen? Welche Geräuschanteile gehören zum Werk, welche dürfen im Zuge von Restauration, Digitalisierung und Edition bearbeitet oder entfernt werden? Wie kann Analyse bei der Beantwortung solcher Fragen helfen, wie wirkt andererseits die mediale und materielle Beschaffenheit der Komposition und ihrer Trägermedien selbst auf die Ergebnisse von Analyse ein, etwa bei der Anwendung von Hilfsmitteln wie Spektrogrammen oder anderen Mess- und Visualisierungsmethoden? Und ändert sich das Hören und insgesamt die Wahrnehmung solcher Musik, wenn derartige analytische Hilfsmittel und Visualisierungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen (für Zimmermann selbst war das nicht der Fall)? Muss man daher nicht entsprechend behutsam mit solchen Verfahren umgehen, um nicht ungewollt die Rezeption und das Verständnis solcher Werke in ganz bestimmte Richtungen zu lenken? Eine solche alles andere als triviale Ausgangslage für die Analyse und Edition (von der Aufführung gar nicht zu reden) von elektroakustischen Kompositionen und »Mixed Music« lässt sich auch für *Tratto* konzedieren, wie die Beiträge dieser Ausgabe zeigen.

In einem einführenden Impulsbeitrag setzt sich Dörte Schmidt vor diesem Hintergrund mit der zentralen Frage auseinander, wie bei elektronischer Musik, und insbesondere der aus den 1950/60er Jahren, Komposition, Notation und handwerkliche Erstellung der Musik (d. h. in diesem Fall der Tonbänder) im Studio ineinandergreifen. Zudem schärft sie den Blick dafür, welche Konsequenzen sich aus diesem spezifischen Verhältnis für die Edition solcher Musik ergeben. In einem Doppelbeitrag setzen sich daran anschließend Felix Marzillier und Ole Jana im analytischen Detail mit Bernd Alois Zimmermanns *Tratto* auseinander. Zwar wurde in der Zimmermann-Forschung immer wieder auf die zentrale Bedeutung des Stücks für das spätere Gesamtschaffen des Komponisten hingewiesen, etwa auf das in diesem Werk entwickelte Verfahren der »Zeitdehnung« oder die Verwendung formaler Strukturen von *Tratto* als Folie für spätere Kompositionen. Doch blieb es dabei in Ermangelung einer Partitur bislang meist bei Andeutungen und Vermutungen. Marzillier und Jana schaffen vor diesem Hintergrund überhaupt erst einmal eine grundlegende Basis für die analytische Auseinandersetzung mit der Komposition. Dabei geht es Marzillier in erster Linie darum, anhand ausgiebiger Skizzenstudien sowie mittels der detaillierten Auswertung der derzeit vorliegenden Tonbanddigitalisate die Dauernstrukturen und formale Gesamtdisposition herauszuarbeiten. Ausblickhaft wirft er am Ende des Doppelbeitrags auch einen Blick auf die Bezüge zum Gesamtschaffen Zimmermanns und dabei insbesondere auf die enge Verwandtschaft mit dessen Kammermusikwerk *Intercomunicazione*. In Janas Untersuchungen stehen die in *Tratto* verwendeten Sinustongemische im Zentrum, für die über Zimmermanns im Werkkommentar gemachte Aussagen hinaus bislang kaum Informationen vorlagen.⁵ Durch detailgenaue Messungen an ausgewählten Formteilen gelingt es Jana, für den Bereich der Tonhöhenorganisation des Werkes erste präzisere Darstellungen zu vermitteln, die es auch erlauben, die Selbstaussagen des Komponisten hierzu in Relation zu setzen.

Vor dem geschilderten Hintergrund verstehen sich die Beiträge dieser ersten Ausgabe von *Studio 10* einerseits als Impuls für die Zimmermann-Forschung, in der *Tratto* im Vergleich bislang eher als »unteranalysiert« bezeichnet werden kann. Andererseits knüpfen sie an die nach wie vor ebenso umfangreichen wie kontroversen Debatten zur analytischen Auseinandersetzung mit

5 Bernd Alois Zimmermann: »Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ›Tratto‹«, in: ders.: *Intervall und Zeit*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Rainer Peters, mit Fotografien von Bernd Alois und Sabine Zimmermann, zusammengestellt von Bettina Zimmermann und Peter Mischung, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Hofheim, Mainz 2020, S. 127–134.

elektroakustischer Musik an.⁶ Seit der Entstehung dieser Art von Musik werden die Möglichkeiten der Analyse und Zugänglichmachung elektroakustischer Werke intensiv diskutiert, man denke an Karlheinz Stockhausens Partitur zu seiner *Studie II*, oder auch an Rainer Wehingers als »Hörpartitur« bezeichnete Visualisierung von György Ligetis *Artikulation*, die es mittlerweile auf T-Shirts und Baseball-Kappen zu erwerben gibt.⁷ Selten wird dabei der Frage nachgegangen, wie sich die Materialität der Speichermedien dieser Werke auf die Ergebnisse von Analyse auswirkt und in welchem Verhältnis zueinander daher die restauratorische beziehungsweise editorische Aufbereitung solcher Musik und deren Analyse stehen. Ein Ziel dieser ersten Ausgabe von *Studio 10* ist es, auf diesen Zusammenhang aufmerksam zu machen. Vor allem aber soll es darum gehen, *Tratto* als eines der für Zimmermanns spätes Komponieren zentralen Werke einem breiteren Lese- und Hörpublikum zu erschließen.

Die Beiträge dieser Ausgabe wären ohne die großzügige Auskunftsbereitschaft einiger Zeitzeuginnen und Zeitzeugen nicht in dieser Form zustande gekommen. Wir möchten uns daher an dieser Stelle ganz herzlich bei Gerd Rautenbach,⁸ Marcel Schmidt⁹ und Werner Scholz¹⁰ für Informationen zur Studioteknik der 1960er Jahre, insbesondere an den Elektronischen Studios des WDR und der Kölner Hochschule für Musik, bedanken. Maria Kniebe-Sohni danken wir für Auskünfte zur für *Tratto* wichtigen Zusammenarbeit Zimmermanns mit ihrem Bruder Georg Kniebe, dem damaligen Mathematikstudenten und Freund der Familie.

Während der Fertigstellung dieser Ausgabe erreichte uns die traurige Nachricht vom Tod Volker Müllers. Er war der Arbeit der BAZ-GA auf enge Weise und in verschiedener Hinsicht verbunden. Die erste Ausgabe von *Studio 10* widmen wir daher seinem Andenken.

6 Vgl. hierzu etwa, um nur einige Beispiele aus jüngerer Zeit zu nennen, den von Mary Simoni verfassten Abschnitt »The Analysis of Electronic Music«, in: *The Cambridge Companion to Electronic Music*, hrsg. von Nick Collins, Julio d'Escrivan, 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Cambridge 2017, S. 274–291 sowie die Beiträge in: *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, hrsg. von Simon Emmerson, Leigh Landy, Cambridge 2016, *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*, hrsg. von Martha Brech, Ralph Paland, Bielefeld 2015 (Musik und Klangkultur 12), *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, hrsg. von Stéphane Roy, Paris 2004, *Electroacoustic Music. Analytical Perspectives*, hrsg. von Thomas Licata, Westport/CT 2002.

7 Vgl. das Angebot des Designers samuelvega auf der Vermarktungsplattform <https://www.redbubble.com>, abgerufen am 26.5.2021, das Basecap wurde zwischenzeitlich allerdings aus dem Programm genommen. Zu den Posterqualitäten von Wehingers Visualisierung siehe auch den kritischen Kommentar von Richard Taruskin in: *The Oxford History of Western Music*, Bd. 5: *The Late Twentieth Century*, New York 2005, S. 52 f.

8 Gerd Rautenbach hatte als Toningenieur das Elektronische Studio der Kölner Musikhochschule ab 1965 mit aufgebaut und war an der Realisierung von Zimmermanns *Tratto* unmittelbar beteiligt. Er teilte mit uns seine Erinnerungen an die technische Ausrüstung des Studios und den Produktionsprozess von Zimmermanns Komposition.

9 Marcel Schmidt war zwischen 1973 und 2017 im Elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule tätig und dort von 1980 bis zu seiner Pensionierung als technischer Leiter zuständig für alle Realisationen und Kooperations-Produktionen des Studios. Die Arbeit der BAZ-GA hat er dankenswerterweise durch eine Auflistung des zeitgenössischen Studioinventars und weitere sachdienliche Hinweise unterstützt.

10 Werner Scholz arbeitete zwischen 1967 und 1970 als »Techniker mit besonders schwierigen Aufgaben« im Elektronischen Studio des WDR. In dieser Zeit war er an der Realisierung von Kompositionen u. a. von Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Peter Eötvös beteiligt sowie, für die BAZ-GA besonders interessant, gemeinsam mit Mesias Manguashca auch an der Realisation von Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*.



Abbildung 1: Volker Müller im wiederaufgebauten Studio für Elektronische Musik in Köln-Ossendorf, Foto: © Werner Scholz, mit frdl. Genehmigung.

»Ohne die Zuspieldungen hätte es nicht seine großartige Wirkung!« – Volker Müller und die Arbeit der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe

Wenn man Volker Müller nach Bernd Alois Zimmermann fragte, egal ob am Telefon oder persönlich (bis zuletzt weigerte er sich hartnäckig, als Privatperson per E-Mail zu kommunizieren), fing man sich in der Regel erst einmal eine knarrende Abfuhr ein. Er habe ja gar nicht mehr mit Zimmermann zusammengearbeitet, schließlich sei er erst 1970 ans Elektronische Studio des WDR gekommen, man solle da lieber andere fragen. Hatte man diesen ersten Abwehrreflex aber hinter sich gelassen, dann konnten sich ebenso ausgreifende wie ungemein sympathische und informationsreiche Gespräche ergeben. So viel hatte Müller zu erzählen, vorzuführen und zu erklären, erst recht, wenn man ihn in dem in Fachkreisen mittlerweile zur Kultstätte erhobenen Kellergeschoss eines schmucklosen Fitnessstudio-Gebäudes im Gewerbegebiet Köln-Ossendorf besuchte, in dem er sich ebenso liebevoll wie fachkundig um den historischen Apparatepark des berühmten WDR-Studios kümmerte. Die Vierspur-Bandgeräte und einzigartigen Mischpulte, mit denen die Zuspieldbänder von Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* 1969 produziert worden waren, ließen sich dort etwa ebenso bestaunen wie die in der Uraufführung verwendeten Lautsprecher, und fast alles demonstrierte einem Müller bereitwillig auch in Aktion (vgl. Abbildung 1). Aber er war nicht nur der »Meister des Geräteparcours«,¹¹ ihm ging es immer auch darum, die im WDR-Studio für elektronische Musik entstandenen Werke im Gedächtnis und vor allem aufführbar zu halten. Das zeigt sich einmal mehr im Zusammenhang mit Bernd Alois Zimmermann. Als im September 2000 beim Hamburger Musikfest das *Requiem* gespielt werden sollte, fertigte Müller auf Grundlage der Originalzuspieldbänder von 1969 neue Digitalisate an, die anschließend von João Rafael aufwendig synchronisiert wurden. Im zugehörigen Mailaustausch

11 Vgl. den gleichnamigen, lesenswerten Nachruf von Rainer Nonnenmann im *Kölner Stadt-Anzeiger*, 4.3.2021, S. 20.

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

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

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

Dörte Schmidt

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

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

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

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