

STEFAN SCHENK: *Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960. Tutzing: Hans Schneider 2014. 269 S., Abb. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 72.)*

Das in fünf Kapitel plus diverse Anhänge gegliederte Buch stellt die Publikation jenes Textes dar, mit welchem sein Autor an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2011 promoviert wurde. Das Herzstück bilden die drei Hauptkapitel zur Geschichte des Studios, zu seiner Technik und zu im Studio entstandenen Kompositionen. Diese werden ergänzt durch drei Verzeichnisse, deren Inhalt hier erstmals publiziert sein dürfte und daher von besonderem Nutzen ist: 1. zu den im Siemens-Studio entstandenen Kompositionen, 2. eine Inventarliste von 1959 und 3. eine Besucherliste mit Stand 1962.

Die Qualität dieser Arbeit hat eine ungewöhnlich große Schwankungsbreite. Einerseits sind wichtige Quellen, Inventare und Entwicklungsprozesse des Siemens-Studios sorgfältig erfasst und beschrieben. Andererseits wurden musikhistorische, technikgeschichtliche, kulturgeschichtliche und ästhetische Prämissen zu oberflächlich, zwar Entwicklungen nachvollziehend, aber nicht kritisch beleuchtend, mit wenig dem Gegenstand angepasster Methodik und eher pauschalisierend übernommen. Dies reicht teilweise bis in den sprachlichen Ausdruck hinein, wenn Schenk z. B. von einem „berühmten“ Streit (S. 33) schreibt, von „reiner Unterhaltungsmusik“ versus „autonomer“ Musik (S. 135) oder von „unserem“ Werkbegriff (S. 136). Es entsteht auch der Eindruck, Schenk wende sich an eine im Bereich der elektronischen Musik nicht fachkundige Leserschaft, insbesondere durch die Aufnahme eines „Glossars technischer Begriffe“ (S. 225–239) in seine Dissertation. Selbst der schillernde und durch seine Setzung im Titel prominente Begriff der „Avantgarde“, der auch sofort in der Einleitung, reduziert

auf eine nicht weiter erklärte „kleine Avantgarde“ (S. 9), erscheint, wird nicht erläutert oder diskutiert, sondern es wird lediglich durch Nennung von Gianmario Borios Dissertation *Musikalische Avantgarde um 1960* (1993) auf die entsprechende Fach-Diskussion verwiesen (S. 9).

Teilweise ist auch die vermeintliche Faktizität des Dargestellten problematisch. Dass etwa im Siemens-Studio wie in vergleichbaren Studios in Deutschland ausschließlich synthetisch erzeugtes Klangmaterial verwendet worden sein soll (vgl. S. 28), ist nicht haltbar, da schon in den 1950er Jahren mit akustischen Instrumenten bzw. mit der menschlichen Stimme aufgenommenes Material oder andere Tonaufnahmen zum Einsatz kamen. Schenks Darstellung dürfte missverständlich sein, denn er beschreibt seiner These widersprechende Fakten auf den Folgeseiten sogar selbst. So erscheint auch die Konstruktion des Gegensatzes zur „Musique concrète“ problematisch, ja überholt. Schenk beschreibt zudem mit Kagels *Antithese* und im Überblick weiterer Stücke (S. 184ff.) am Siemens-Studio entstandene Kompositionen, in denen zuvor aufgenommene Geräusche aus dem Konzertpublikum (Kagel) und andere konkrete Klänge sowie Sprache verarbeitet wurden.

Am verdienstvollsten dürfte wohl neben den bereits erwähnten Verzeichnissen das Kapitel zur Vorgeschichte und Geschichte des Siemens-Studios (Kap. 3) sein, welches die Entwicklungen anhand von Belegen zur Kommunikation nachvollzieht und damit verfügbar macht. Auf der Musikerseite kommt Josef Anton Riedl eine prominente Position zu. Schenk gibt damit auch aufschlussreiche Einblicke in die Wege und Funktionsweisen einer solchen Firma mit Interesse an einem progressiven Profil in der Elektronik-Industrie. Schenks Erklärung für die Aufgabe des Studios durch den Siemens-Konzern ist in folgenden Sätzen erfasst: „Wie es dazu kam, dass man seitens des Siemens-Konzerns den Beschluss fasste, selber nicht

mehr Betreiber sein zu wollen, – nachdem man das Studio eingerichtet und großzügig gefördert hatte – kann anhand der zum Teil widersprüchlichen Äußerungen nicht restlos geklärt werden. Zu dem Stimmungswechsel und letztlich zur Entscheidung dürften aber vor allem Überlegungen zur Rentabilität des Studios beigetragen haben.“ (S. 61.)

Das Besondere des Münchner Studios ist, dass erstens ein Konzern aufgrund gewisser Eigeninteressen am Markt elektronischer Klangerzeugung und Wiedergabe dessen Aktivitäten finanzierte und zweitens das Studio nur wenige Jahre (ca. 1955 bis 1968) bestand. Letzteres scheint sich, wie Schenk belegt, ungünstig mit Ersterem verquickt zu haben. Er legt mit Dokumenten aus der internen und externen Firmenkommunikation dar, wie sich die Firma Siemens gegen die Vermarktung der im Studio und dessen Umfeld entwickelten Geräte dauerhaft wehrte und sich damit wohl einen gerade entstehenden Markt verbaute (Kap. 3.4. „Der Rückzug des Konzerns“, bes. S. 62–64). Die Konsequenz war die Schenkung der Studioausrüstung an die zur Nutzung an der ihr unterstellten und von der Stiftung geführten Hochschule für Gestaltung in Ulm im Jahr 1963 (vgl. S. 67). Am dort 1962 von Alexander Kluge und Edgar Reitz gegründeten Institut für Filmgestaltung sollte es angesiedelt werden. Doch fand der Umzug erst im Herbst 1966 statt und das Studio wurde bereits 1968 wieder geschlossen. Diese Schließung war final, wiewohl zumindest die Gerätschaften und Materialien nicht in den Müll entsorgt, sondern im Keller der Hochschule eingelagert wurden (vgl. S. 76). 1993 ging der Bestand auf Initiative Josef Anton Riedls an das Deutsche Historische Museum über, wo es seit Mai 1994 besichtigt werden kann. An diesem Wiederaufbau war Schenk ebenso beteiligt wie der ehemalige Tonmeister des Studios Hansjörg Wicha (vgl. S. 77). Schenk fungiert seither als Betreuer dieses Studios.

In Kapitel 4 zur technischen Entwicklung sind Darstellungen von auch in diver-

sen anderen Studios vorhandenen Geräten nachzulesen. Dazu zählen Rausch- und Impulsgeneratoren (Kap. 4.2.3.) und Sägezahngeneratoren, die Hohnerola und der Bildabtaster, der dem Siemens-Studio vom Südwestfunk 1960 überlassen wurde. Die ebenfalls bei der musealen Wiederbelebung zum Vorschein gekommenen Kompositionen, die im Siemens-Studio entstanden (vgl. Schenks Verzeichnis der Stücke bis Juni 1962, S. 201–224), ergeben mit ihrem überraschenden Fokus auf der Filmmusik ein spannendes Gesamtbild. Leider geht Schenk dabei auf den Bereich der für Filme und Theaterstücke entstandenen Tonbänder nicht weiter ein. En détail sind in den Kapiteln 5.3., 5.4. und 5.5. folgende Kompositionen unter dem Gesichtspunkt ihrer Entstehung im Siemens-Studio unter Nutzung der dortigen Geräte beschrieben (Lochstreifen und Bildabtaster erweisen sich bei Schenks Beispielanalysen als besonders prominente „Werkzeuge“): Herbert Brün: *Wayfaring Sounds* (1961), Mauricio Kagel: *Antithese* (1962) und Josef Anton Riedl: *Komposition für elektronische Klänge Nr. 2* (1963). Dem schließt sich ein punktuell beschreibendes Überblicks-Kapitel (5.6.) an, in dem nach Sprachlich-Lautlichem, Konkretem versus Elektronischem und Visuellem unterschieden wird. Es erweist sich mit seinen Beispielen „Komponisten“ teilweise als Fundgrube, denn es handelt sich u. a. um heute kaum noch präsent, seinerzeit aber richtungweisende Künstler wie den Schriftsteller und Hörspielautor Paul Pörtner oder den Maler Günter Maas. Auch Kompositionen von Josef Anton Riedl und Dieter Schnebel werden hier besprochen.

Alles in allem erweist sich Schenks Arbeit als eine Kombination von wichtigen Fundstücken aus dem Siemens-Studio und zu wenig Einbettung des Entdeckten in größere musik- und kulturhistorische Zusammenhänge.

(Januar 2016)

Simone Heilgendorff