

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 121

Artikel: De bouche à oreille : Pierre Schaeffer, Michel Chion, Lionel Marchetti:
Drei Stimmen der musiques concrètes
Autor: Haffter, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927478>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De bouche à oreille

Pierre Schaeffer, Michel Chion, Lionel Marchetti:
Drei Stimmen der *musiques concrètes*

Christoph Haffter

... das Wahre ist konkret ...

Hegel

«Je pense que la musique concrète en tant que genre a juste commencé à exploiter son domaine. Il y a encore pour cent ans de trouvailles, à partir de ce même principe: art de son fixé.»¹

Hundert Jahre noch. Die *musique concrète* ist keine abgeschlossene Episode der Musikgeschichte, ihre Geschichte noch nicht zu Ende geschrieben. Der Komponist Michel Chion verteidigt die konkrete Musik als Genre: Die Kunst fixierter Klänge. Ich möchte diesen Vorschlag aufnehmen und eine Linie in die Geschichte der elektronischen Musik in Frankreich werfen. Eine Fluchtlinie, die unabgeschlossen bleibt, die in die Zukunft weist. Es ist eine Linie, vielleicht eine Linie der Filiation, die von drei Künstlern gezogen wird: Pierre Schaeffer (1910–1995), Michel Chion (geb. 1947) und Lionel Marchetti (geb. 1967). Die Geschichte ist schlicht: Pierre Schaeffer, Erfinder der *musique concrète* und unumgebarer Referenzpunkt dieser Gattung, wendet sich von seiner eigenen Schöpfung ab, gibt ihr keine Zukunft. Michel Chion, der «élève-maître»², setzt sich über das Verdikt seines Lehrers hinweg und führt das Projekt auf neuen Bahnen weiter. Lionel Marchetti, wiederum eine Generation jünger als Michel Chion, reibt sich – schreibend und komponierend – an dessen Musik wie keiner vor ihm, und artikuliert die *musique concrète* noch einmal neu. Es geht hier nicht um eine Geschichte der Überwindung, und wie immer ist diese Geschichtslinie keine Gerade, sondern kennt Kurven, Schlaufen, Konvergenz und Gabelungen.

Wenn ich drei Spielformen der *musique concrète* zu erkennen glaube, so höre ich darin nicht nur drei musikalische Stile, sondern vernehme auch drei verschiedene Stimmen, drei Weisen über Musik zu sprechen. Und ich gehe davon aus, dass das eine mit dem anderen zusammenhängt; vielleicht nicht immer, nicht bei jedem Künstler, aber sicherlich bei diesen dreien.

LES SONS GELÉS

«L'art des sons fixés»³ – jede Definition ist gewaltsam, diese jedoch ganz besonders: Fixierte, festgehaltene, verhaftete Klänge. Wie die gefrorenen Stimmen in Rabelais' *Pantagruel*, Schreie und Waffengeklirr einer längst geschlagenen Schlacht: So bitterkalt war es an jenem fernen Tage, dass das ganze Kriegsgedröhne ohne jemals in die Höhe zu schallen im Packeis festfror, in der Kälte erstickte. Und jetzt erst, da das Eis schmilzt, lösen sich die Aufschreie und erschüttern die Abenteurer:

«Plus persévérions escoutans, plus discernions les voix, jusques à entendre motz entiers; ce que nous effraya grandement, et non sans cause, personne ne voyans, et entendens voix et sons tant divers, d'hommes, de femmes, d'enfans, de chevaulx ...»⁴

Wie im Lautsprecherkonzert hören die Helden, ohne die Klangursachen zu sehen, das *akusmatische* Setting, wie es bei François Bayle heisst.

«Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez, les quelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons realement, mais ne les entendions, car c'estoit language barbare. Exceptez un assez grosset, lequel ayant frère Jan eschauffé entre ses mains, feist un son tel que font les chataignes jectées en la braze sans estre entommées lors que s'esclattent, et nous feist tous de paour tressaillir. "C'estoit, dist frère Jan, un coup de faulcon en son temps."»⁵



«Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel ...» aus Truffauts «Baisers volés».

Flüche und Kanonenschuss schmelzen aus den Eisklangkugeln. Der erste Schrecken weicht, und Entdeckerlust entzündet sich an den seltsamen Konserven. Und schon geht der Handel los, die Verdinglichung der Klanglichen:

«Panurge requist Pantagruel luy en donner encores. Pantagruel luy respondit que donner parolles estoit acte des amoureux. Vendez m'en doncques, disoit Panurge. – C'est acte de advocatz, respondit Pantagruel, vendre parolles. Je vous vendroys plustost silence, et plus chèrement.»⁶

Michel Chion liest in dem Text eine Ambiguität:⁷ Sind es die Geräusche der Schlacht oder nicht vielmehr Stimmen – Reden, Schreie –, aber auch die sprechende Nachahmung des Kriegslärms – Onomatopoesie –, die hier gefroren ist? Als seien die Klänge nur als verformte, als übersetzte konservierbar.

«Ce nonobstant il en jecta sus le tillac troys ou quatre poignées, et y veids des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pilot nous disoit quelques foyz retourner on lieu duquel estoient proférées, mais c'estoit la guorge coupée; des parolles horricques, et aultres assez mal plaisantes à veoir, les quelles ensemblement fondues ouysmes: "Hin, hin, hin, hin, bis, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trrr, trrrrr! On, on, on, on, ououououon! goth, magoth", et ne

sçay quelz aultres motz barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hourt et bannissement des chevaux à l'heure qu'on choque; puy enouysmes d'aultres grosses, et rendoient son en dégèlent, les unes comme de tabours et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes. Croyez que nous y eusmes du passetemps beaucoup.»⁸

Ineinander erklingen Worte einer barbarischen Sprache, Ausrufe und Lautmalerei, zeugen von einer schrecklichen Szene, ohne dass man sie verstünde. Denn es sind verwaiste Klänge.

SILLON FERMÉ, CLOCHE COUPÉE

Es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen dem fixierten Klang Michel Chions und den gefrorenen Reden Rabelais': Der Klang auf Tonband ist reproduzierbar, das Geräuscheis hingegen ist zwar aufgeschobener, aber nicht minder flüchtiger Klang, einmal geschmolzen, ist er unwiederbringlich verschallt.

Die *musique concrète* wiederholt zwei Urszenen, so legt es der *Guide des objets sonores* von Michel Chion nahe: Das *sillon fermé* und die *cloche coupée*.⁹ Das *sillon fermé* ist der Sprung in der Platte: Ein kurzes Fragment einer Tonaufnahme wiederholt sich endlos, ein Loop. Erst diese Wiederholung eines Bandsegments ermöglicht das Studium des Hörbaren. Erst diese Redundanz ermöglicht das Hören des eigentlich Hörbaren, der Form des Erklingenden. Wie wenn in Truffauts *Baisers*

volés (1968) Antoine Doinel seinen Namen vor dem Spiegel bis ins Absurde wiederholt, so scheint es, als müsse man jedem Klang erst die Bedeutungen austreiben, um seine eigentliche Form wahrzunehmen; ihn schleudern, bis er seine echte Gestalt enthüllt.

Bewegung lässt sich nicht betrachten, ausser man zerschneidet sie in Fragmente und wiederholt. Dies ist die Strategie, die der gesamten Klangforschung Pierre Schaeffers zu Grunde liegt. Es ist eine Forschung, die auf einer widersprüchlichen Figur fusst: Die Erforschung des Gehörten, des immer schon Verklungenen. Das Hörbare ist kein Gegenstand, doch genau dies stellt Schaeffer an den Beginn seiner Studien: *L'objet sonore*, der Klanggegenstand. Es ist die doppelte Operation des *sillon fermé* – Zerhackstücken und Wiederholen –, die dem Wahrnehmungsfluss des Hörens Objekte entreisst. Darauf basiert die Einteilung der Klänge – die Typologie – und deren Beschreibung – die Morphologie. Die *cloche coupée* schliesst daran an: Die Tonbandaufnahme eines Glockenschlags wird zerschnitten, so dass die glockentypische Verlaufsform des Klangs – der Impuls und das lange Ausklingen – unkenntlich wird. Die erste Bruchteilsekunde des Klangereignisses wird zu einem konstanten Klang wiederholt, der sich erstaunlicherweise kaum von einem Flötenton unterscheidet. Daher die methodische Unterscheidung zwischen Klangmaterie (als Klangtextur bei konstantem Verlauf) und Verlaufsform.

Die reine Gestalt, Typo-Morphologie der Klanggegenstände, Erforschung des Gehörten – der phänomenologische Grundton dieses Programms ist unverkennbar. Ist die Wiederholung das methodische Prinzip der Klangforschung Pierre Schaeffers, so ist ihr philosophischer Unterbau das Denken von Edmund Husserl bis Maurice Merleau-Ponty. Besonders zentral ist das Konzept der *Epoché*: alles ausklammern, was ich vom betrachteten Gegenstand zu wissen glaube, reines Schauen des Erscheinenden. Pierre Schaeffer übersetzt diese phänomenologische Grundhaltung ins Hören: Die *écoute réduite* steht komplementär zum *objet sonore* und bezeichnet das Hinhören auf den Klangcharakter allein. Was dieser Klang bedeutet, worauf er verweist, von welcher Bewegung er zeugt, welcher Quelle er entspringt – all dies wird ausgeklammert, um nur den Klang als Erscheinung, das *objet sonore*, zu beschreiben. (Abbildung 2)

Wie jede Phänomenologie steht Schaeffer an zwei Fronten: Gegen den Physikalismus, der den Klang mit dem akustisch Messbaren gleichsetzt, und gegen den Psychologismus, der Klang als Produkt des Bewusstseins auffasst. Es gilt, eine Mitte zu finden; Klänge zwar objektiv zu beschreiben, aber eben so, wie sie erfahren werden. Doch hören wir, wie Pierre Schaeffer selbst zu seiner Klangforschung steht:

«Or le *Traité des objets musicaux*, je n'ai cessé de le rapeler, arrête sa recherche au beau milieu de la triade [gemeint ist die Dreiteilung der Musik in die Frage des Klanges, des Musikalischen und des Sinns]. Il assume le sonore, tout le sonore, pour la première fois, et c'est sans doute son mérite; puis il suggère des accès au musical, notamment par l'idée que tout son ne convient pas au projet musical, qu'il y faut des choix "convenables",

en raison des "structures" auxquelles toute écoute, qui cherche le sens, devra se référer. En musique traditionnelle, ces structures sont évidemment les relation d'intervalle et le jeu de tonalités et/ou modalités. Nous n'avons rien trouvé d'équivalent, faut-il le redire?

Peut-être n'a-t-on pas encore assez nettement indiqué les limites de cette recherche, dont le propos reste ouvert, dont les trouvailles, certes fertiles sont incomplètes, et dont l'aboutissement, hélas, que tous désireraient, manque absolument: à savoir un traité non plus des objets musicaux mais de l'œuvre musicale.»¹⁰

Es ist ein berührendes Eingeständnis, das Pierre Schaeffer in diesem Vorwort zu Michel Chions *Guide des objets sonores* gibt. Doch wie das Kind, einmal in die Welt gesetzt, dem väterlichen Willen sich entzieht, um eigene Wege zu gehen, so verwand auch die verstossene *musique concrète* den Schmerz der Vaterlosigkeit.

*Songe à ce que serait pour ton ouïe, toi qui es
à l'écoute de la nuit, une très lente neige de cristal.*¹¹

Mit der *musique concrète* als *art des sons fixés* nimmt Michel Chion einen Paradigmenwechsel vor. Nicht die Klangforschung, nicht die Hörphänomenologie kann den Leitfaden einer Tonbandmusik liefern, sondern eine andere Disziplin, die andere Kunst fixierter Bewegung, der Film. Aus diesem Perspektivenwechsel entspringen eine Vielzahl neuer Konzepte: *tournage sonore*, der Tondreh, trägt der Tatsache Rechnung, dass ein Mikrophon nicht passiv ein natürlich Gegebenes aufnimmt, sondern Teil eines kreativen Aktes darstellt, der Inszenierung, Kadrierung, das Schaffen von Raumtiefe, Bewegung vor und mit dem Mikrophon etc. mit einschliesst. Die Schaeffersche Abwendung von den Klangursachen findet eine neue Artikulation; das Tonband ist keine Spur des Abwesenden, kein Abbild. Der Tonspur mangelt es nicht an Seinsfülle – ob sie authentisch oder verfälscht, manipuliert oder naturgetreu sei, ist irrelevant. Konkret ist die Kunst fixierter Klänge, gerade weil sie nur den auf dem Tonträger anwesenden Klang als Gegenstand hat; nicht ein zuvor Notiertes, Konstruiertes, Errechnetes wird realisiert, nicht ein vergangener musikalischer Moment festgehalten, keine Klanglandschaft abgebildet, deren *echte* Erfahrung unwiederbringlich in der Zeit verloren ging.

*Imaginons le support de son
comme une surface pleine ...*¹²

Michel Chion arbeitet mit dem fixierten Klang. Er erzählt, verdichtet ein Werk. Seine Musik ist von Geräuschen, Stimmen, Melodien beherrscht, denen man oft unmittelbar eine Ursache zuordnen kann. Aber einmal auf den Träger gebannt, ist das Klangereignis vieldeutig. Es steht in mannigfaltigen Verhältnissen zu anderen Geräuschen, es ist Teil einer *Montage*. Ein Schlag gegen das Aufnahmegerät, der Atem des Aufnehmen-

3. Programme de la Recherche Musicale (PROGREMU, fig. 24, p. 369)

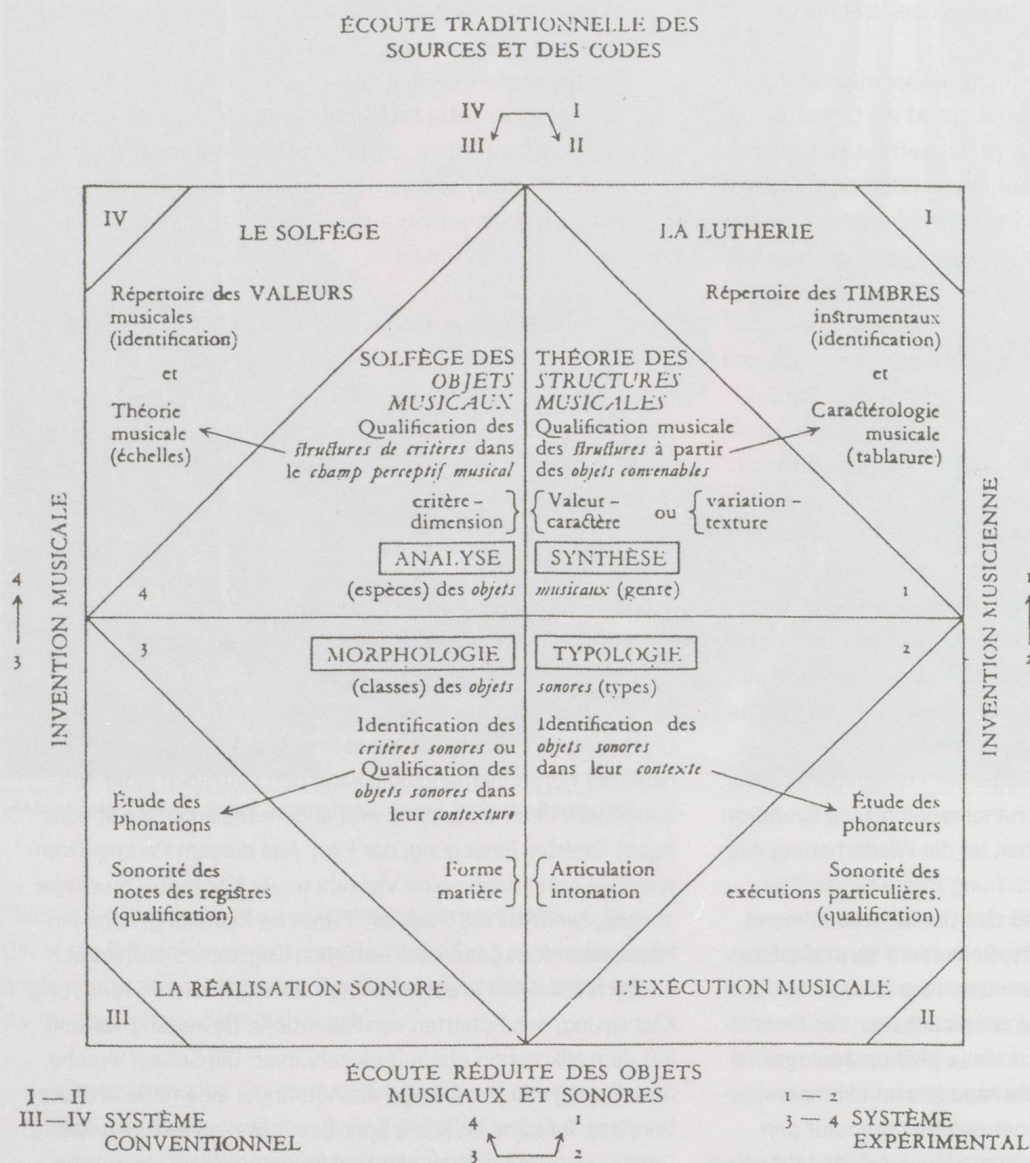


Abbildung 2: Phänomenologische Forschung oder Himmelsdivination? «Programme de la Recherche Musicale» von Pierre Schaeffer, nach: Michel Chion, «Guide des objets sonores», Paris: INA & Buchet/Chastel 1983, S. 17.

den, der interne Raum der Aufnahme, der sich in den Raum der Lautsprecherdiffusion einschmiegt; diese *effets de support* – Momente, in denen das Kunstmedium selbst auffällt – sind nicht konzeptuell motiviert, sie wollen keine Reflexion über das Wesen des Tonbandgeräts anstoßen. Sie wirken vielmehr direkt auf die Klänge ein, werfen ihnen einen Schatten über, setzen sie in eine Schwebel, verrücken die akustischen Räume, tauchen das verstandene Geglachte in ein Zwielicht, ironisieren eine etablierte Atmosphäre. Das bekannte Requiem, die *Tentations de Saint Antoine*, die Symphonie *La vie en prose* spielen ständig mit diesen Momenten der Verunsicherung. Manchmal genügt eine minimale Veränderung der Körnigkeit eines Hintergrundsurrens, um vom dramatischen Raum einer monologisierenden Stimme zurück ins Tonstudio geworfen zu

werden. Der Wüstenklang der *Tentations*: Ein Feuer knistert, Funken springen in die dicke Nachtschwärze, und das Knacken und Brechen des trockenen Feuerholzes verheddert sich im Tonbandrauschen – eine *zone d'indiscernabilité*, würde Gilles Deleuze sagen, die nicht mit Unterschiedlosigkeit zu verwechseln ist; kein undifferenziertes Chaos, sondern gerade die Verflüssigung, das Freisetzen von Klangintensitäten, die aus verhärteten Deutungsmustern ausbrechen und frei zirkulieren. Der Tonträger wird zur *surface flottante*.¹³

Die *musique concrète* hat dem Film voraus, dass sie zwei Schnitte kennt, den hörbaren und den unhörbaren. Sie kann Kontinuität zwischen heterogenen Klängen erzeugen, aber genauso harte Schnitte in ein Klangkontinuum setzen. Und Michel Chion meistert die Poetik des Einbruchs.

Chion formuliert in seinem *Traité d'acoulogie*¹⁵ eine neue Doppelfront der *musique concrète*: Der Kausalismus auf der einen Seite – jeden Klang auf seine reale Quelle hin zu hören – und der Naturalismus auf der anderen – die Idee des *field recording* als Abbild einer natürlich existierenden Klanglandschaft. Den einen hält er das Konzept der imaginären Tonquelle entgegen: Natürlich, man kann nicht anders, als einen Klang als Wirkung einer Bewegung zu hören – und keine phänomenologische Meditation wird uns jemals davon abstrahieren lassen –, aber die vernommenen Quellen, die im Klang wirksamen Kräfte müssen nicht dieselben sein, die den Klang effektiv hervorbrachten. «Ils pensent que c'est la cause qui donne la noblesse au son.»¹⁶ Das Hören kennt eine ausufernde, paradoxe Kausalität: Ein Aufschrei zerschneidet einen Streichercluster in mehrere Stränge, ein Murmeln biegt sich und ächzt stählern, Bellen zerspringt wie Glas. «Les causes imaginaires sont des causes qu'il faut laisser flotter.»¹⁷ Dem Naturalismus hingegen stehen die *effets de support* und die *hörbare Montage* entgegen: Eine Parallelmontage, eine expressionistische Lichtgebung, eine waghalsige Plansequenz sind keine Störeffekte, keine formalen Spiele, die vom Inhalt der Intrige ablenken würden, sondern sie bringen die Narration als eine vielschichtige erst hervor.

Das Kino als Paradigma öffnet die *musique concrète* auf einen Raum hin, einen Raum der Tonbilder. Aus jedem Paradigma ergeben sich auch Unmöglichkeitsräume. Die Kunst fixierter Klänge ist das exakte Gegenteil der Improvisation. Ihr Konkretes ist gerade die Ausdifferenzierung der Klangsubstanz bis ins kleinste Detail. Diese Figuration im Hörbaren kennt zwar eine Offenheit der Deutung, nicht aber der Form. Die *musique concrète* bedarf, abgesehen von der Regelung der Klangdiffusion, keiner Realisierung, keiner Interpretation. Auf Platte ist das Werk vollbracht. Für Michel Chion ist improvisierte elektronische Musik daher so sinnvoll wie eine improvisierte Filmmontage im Kinosaal.

Was künstlich ist, verlangt geschlossenen Raum.¹⁸

Michel Chions Musik verteidigt die Idee des Werkes, denn das Ausgreifen der Kunst auf das gesamte Leben sagt ihm nicht zu. Dabei wurde die *musique concrète* ja genau in dieser Tendenz gelesen: Pfannensuite und Eisenbahnetüde sind doch das musikalische Pendant zu Kloschüssel und Büchsenuppe. Und als diese *Geräuschmusik* erfuhr sie ihre Übersetzung in die *musique concrète instrumentale* bei Lachenmann. Michel Chion hat sein Tun jedoch niemals als Eloge des Alltagslärms, Symphonie der niederen Geräusche verstanden. Der grosse Schritt Schaeffers war ja nicht die Hinwendung zum Geräusch als Abwendung vom Wohlklang. Es ging ganz einfach darum, eine Sprache zu finden, die *alles* Hörbare zu beschreiben vermag. Michel Chion hegt eine grosse Skepsis gegenüber der Verschmelzung von Kunst und Nicht-Kunst, dem Partizipativen, dem Event, dem Happening, der Live-Performance; denn er will

in seiner Musik Klänge zu einer Narration verdichten, und diese Konzentration der Ereignisse verlangt einen Rahmen, eine Form. Sein *Requiem* entfaltet den liturgischen Texten entlang eine vierteilige Spiegelform; die Symphonie *La vie en prose* nimmt die klassische Vierteiligkeit auf; die *Variations*, die *24 Préludes*. «Le fait de partir de formes traditionnelles est pour moi une manière de valoriser ce que la musique concrète a de spécifique.»¹⁹ Wie das frühe Kino – bei Murnau etwa – erst in der Auseinandersetzung mit theatralischen Formen – Akten, Szenen, Monologen – seine Eigenheiten freisetzen konnte, so komprimiert Chion seine Musik in klassischen Formen. Erst in dieser Kadrierung können etwa verschiedene Zeitgestaltungen *montiert* werden: *temps-sablier*, die verrinnende Zeit der Sanduhr; *temps-etc.*, die angedeutete, fortweisende Zeit der *Préludes*; *temps-miroitement*, die ins Unendliche sich fortspiegelnde Zeitspirale; *temps-frise*, die Zeit des Ornaments, das Spiel mit der beat-machine in *Gloria* etwa.

Und natürlich der bellende Hund, der Schrei, das in den Wahn sich steigernde *Sanctus* des Requiems, Feed-back-Struktur der Paranoia – sind Rabelais' Stimmen eingefroren und aufgeschoben, so sind die Stimmen Chions zur Wiederkehr Verdammte, *revenants*, Gespenster und Obsessionen, Verschleierte.

*Des figures qui s'approchent, jouent, s'ébrouent [...] qui, dans leur manière de traverser notre champ acoustique déploient des sensations glissantes, fuyantes, [...] qui se croisent, s'enchevêtrent, multiplient indices et directions contradictoires. Le corps écoutant suit ces entrelacs.*²⁰

Solche Signaturen prägen die Werke Michel Chions und setzen sie zueinander in das Verhältnis einer vielleicht überspannten, gebrochenen Referenz. Lionel Marchetti ertauscht in seinem wunderbaren Buch *La musique concrète de Michel Chion* die unsichtbaren Fäden, die sich in den Werken Chions verweben.

Jede Form ist Ausdruck der in ihr widerstreitenden Kräfte, und Musik das Erfahrbar-Werden dieses klanglosen Treibens, welches das Hörbare erwirkt – *...rendre sonore, au lieu de reproduire le sonore.*²¹

Die Stimme Pierre Schaeffers in den *Tentations de Saint Antoine*, die Stimme Michel Chions in vielen seiner Werke – Lionel Marchetti hört eine andere Urszene in der *musique concrète* weiterwirken: Die Stimme vor dem Spiegel.

*Dans tout haut-parleur se tient en attente, lovée, à l'affût, une voix. Et cette voix est l'image de ta voix – voilée. Où donc es-tu face au haut-parleur? Dedans? Dehors? Glissement de l'un à l'autre.*²²

Für Lionel Marchetti sind die fixierten Klänge keine blossen Bilder. Jacques



Bouche-Oreille: Organfusion im Lautsprecher.

des Anderen in die elektronische Musik auf zwei Formen reduziert: das *devenir-image*, das Collagieren von Klangbildern, Clichés der Warenwelt zu musikalischen Formen, oder das *devenir-insecte*, die Auflösung des strukturierten Wohlklangs in frei zirkulierende Klangpartikel, «passage du règne des oiseaux chanteurs à celui des insectes, experts de stridulations, grattage et frottage». ²³ Die *musique concrète* Marchettis ist Konfrontation: Der Lautsprecher wirft ein Spiegelbild zurück, ihm gegenüber vernehme ich die Verdopplung meiner selbst und das *double* meiner Welt – die darin nicht mehr die meine ist. Die Urszene des Lautsprecherspiegels ist die Erfahrung des Unheimlichen. Durch dieses *vagabundierende* Ohr, zugleich Mund und Ohrmuschel, erfahre ich eine Welt, die mir ungeheuer ist. Und das Hören ist nicht auf bestimmte Organe reduzierbar:

«prolifération des couches et des angles, multiplicité des points d'écoute, sauts divers de seuil en seuils et autres fissures parmi les figures... lorsque l'impression des dessus des dessous des proches ou des lointains s'enflamme dans un martèlement de signaux, lorsque les perspectives glissent, ruissellent et s'enfoncent encore... plus son monde sonore va saturer notre attention et travailler la totalité de notre corps propre en une véritable mis en dispersion.» ²⁴

Die Musik Michel Chions ist der Stoff, an dem sich Marchettis Poesie entzündet. Die Hand, die das Tonband mit dem Lesekopf des Magnetophons beschreibt, die direkte Materialität der Klänge, ihre haptische Qualität, die Brüche und Stöße, die den Hörenden ins Leere werfen. Der Lautsprecher wird zum Gesicht im Spiegelbild, mit Mund, Augen, Ohren. Weiße Wand mit schwarzen Löchern. Und wie immer geht es darum, die Maske zu durchstossen, eine Flucht aus den ersten Deutungsmustern zu finden.

Die Immanenzebene der Phänomenologie – Bewusstsein, Hörintentionen, korrespondierende Objekte – liegt weit zurück. Im Gegenüber des Ohrmundes, des Stimmenspiegels ist der ganze Körper in Vibration versetzt, alle Schichten der Wahrnehmung sind angesprochen, Klangschocks und Verwischungen durchbrechen die Organisation der Erfahrung, erschaffen einen organlosen Körper:

«on sent de l'être s'évader, se glisser par une narine, une oreille, comme par tout autre orifice naturel : anus, pores de la peau, bouche, racine des cheveux – où l'on imagine le sifflement irrité d'une fuite.» ²⁵

Marchettis Lautsprecher sprechen – wie die *Paroles gelées* Rabelais' – den gesamten Leib an. Sie werfen ihn in die Turbulenzen der Stratosphäre, wie in *Sirrus*; weisen das klamme Ohr in der Eiswüste von *Riss*; erkunden die verschachtelten und durchlöcherten Räume des *train de nuit* wie durch milchiges Glas. Die *musique concrète* öffnet sich auf ein neues Feld: Was ist die lebendige Stimme, wie spricht ein Lautsprecher? Wie springt die Spannung von der Membran in die Körpersäfte über, wie halte ich den Hörer in der Konfrontation? Es versteht sich von selbst, dass die Improvisation für Lionel Marchetti wieder reizvoll wird, als Ort der Interaktion, der gebrochenen Spiegelung, der Begegnung verschiedener Stimmen; etwa zusammen mit Jérôme Noettinger, wie man es auf der Fixierung *Paris – Genève* von 2007 nachhören kann.

Michel Chion wird am 11. April 2013 im Rahmen des Symposiums des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft zum Thema *Geräusch* einen Vortrag halten und ein Konzert im Ackermannshof in Basel geben.

- 1 Michel Chion, unveröffentlichtes Interview mit Christoph Haffter, Paris 2012.
- 2 Pierre Schaeffer, Vorwort zu: Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris: INA & Buchet/Chastel 1983, S. 9.
- 3 Vgl. Michel Chion, *La musique concrète, art des sons fixés*, Bron Cedex: Mœmeludies 2009.
- 4 François Rabelais, *Pantagruel*, Paris: Jouaust 1876, S. 236ff.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd.
- 7 Michel Chion, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris: Armand Colin 2010, S. 36.
- 8 François Rabelais, *Pantagruel*, S. 236ff (vgl. Anm. 4).
- 9 Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris: INA & Buchet/Chastel 1983.
- 10 Pierre Schaeffer, Vorwort zu: Michel Chion, *Guide des objets sonores*, S. 9–11.
- 11 Philippe Jaccottet, zitiert nach Lionel Marchetti, *La musique concrète de Michel Chion*, Rives: Metamkine 1998, S. 151.
- 12 Ebd., S. 45.
- 13 Ebd., S. 39.
- 14 Yamei, Haiku, zitiert nach ebd., S. 195.
- 15 Michel Chion, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris: Armand Colin 2010.
- 16 Vgl. Anm. 1.
- 17 Ebd.
- 18 Goethe, *Faust II*, 6883f.
- 19 Vgl. Anm. 1.
- 20 Lionel Marchetti, *La musique concrète de Michel Chion*, S. 53 (vgl. Anm. 11).
- 21 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris: Les Edition de Minuit 1980, S. 428.
- 22 Lionel Marchetti, *Haut-parleur, voix et miroir*, auf <http://lionel.erasme.org> (12.12.2012).
- 23 Jacques Rancière, *La métamorphose des muses*, in: Ausstellungskatalog *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris: Editions du Centre Pompidou 2002, S. 33.
- 24 Lionel Marchetti, *La musique concrète de Michel Chion*, S. 91 (vgl. Anm. 11).
- 25 Ebd., S. 192.