

Die Ohren sind das Sinnesorgan der Orientierung im Raum, und Komponisten haben dies schon immer auszunutzen gewusst. Mit dem Aufkommen von Aufnahmetechnik, elektronischer Klangbearbeitung und -synthese hat sich allerdings ein fundamentaler Wandel vollzogen: die Gewissheit, mit der wir an einer Klangquelle auch den originären Klangerzeuger vermuten, ist erschüttert, mehr noch; es können durch Lautsprecher artifizielle und physikalisch unmögliche räumliche Situationen simuliert werden. Ästhetisch resultierte aus dieser Entwicklung zunächst eine Musik, die den ausübenden Musiker und seine Instrumente in »fremde akustische Welten« versetzte: Die Klänge schwebten und huschten durch den Raum und kündeten optimistisch von einem fröhlichen Utopia (Stockhausens *Kontakte*), um sich dann verdüstert in atmosphärischen Delay-Schwaden und künstlichen Hallräumen dem Verlust jeglicher Utopien hinzugeben (Nonos *Prometeo*).

Während es sich die musikalische Avantgarde also in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts am Ende der Geschichte gemütlich machte, gingen Komponisten meiner Generation zu Kindergeburtstagen mit Topf schlagen, ins Freibad und hörten zum Einschlafen Benjamin-Blümchen-Kassetten. Dann bekamen wir Discmen, es brachen diese Türme ein, die Geschichte überschlug sich doch noch mal, und wir waren plötzlich politisierte Jugendliche, die der Überzeugung waren, dass sich unser gesellschaftliches Bewusstsein auch in unseren ästhetisch-musikalischen Konzeptionen wiederfinden sollte. (Im Studium ließen sich diese Überzeugungen nicht immer gleich einfach umsetzen.) Später tauschten wir den Discman gegen einen mp3-Player aus, und mit der digitalen Revolution in unseren Jugendzimmern, die ja nun auch schon wieder eine Weile her ist, erweiterten sich die Möglichkeiten für avantgardistische Musikperformances bis hin zu dem Punkt, an dem es gleichgültig erscheint, ob auf der Bühne noch akustische Instrumente bedient werden. Diese erweiterten Möglichkeiten haben, gleichberechtigt neben anderen gesellschaftlichen und musikalischen Prozessen, zu dem beigetragen, was ich den »Tod des klassischen Instruments« nenne. Für mich steht nicht die Verwendung von Elektronik unter Legitimationsdruck, sondern die Verwendung des historisch verbürgten akustischen Instrumentariums. Aber hier soll es erst mal um Elektronik gehen.

Unterscheidet eigentlich noch jemand zwischen Live-Elektronik, Elektronik, elektronischen Medien oder Medien? Was ist das spezifisch lebendige an Live-Elektronik?

Mathias Monrad Møller

## We're on!

Mit Live-Elektronik bezeichnet man in der neuen Musik Klänge, die nicht »bloß« zugespielt werden (»vom Band« kommen), sondern die mithilfe von Computern entweder in Echtzeit erstellt und/oder bearbeitet werden. Live-Elektronik ist ein Begriff, mit dem das reagierende, interaktive Element betont werden soll und ist der in der Sprache sich entlarvende Versuch, der »toten« Elektronik »Leben« einzuhauchen. Hier äußert sich die Hoffnung, der Computer möge doch so lebendig und präsent sein wie der spielende Musiker. Akzeptiert man dabei meine These vom »Tod« des klassischen Instruments, wird die Unterscheidung in ein »totes« und ein »lebendiges« Medium hinfällig. Alle Medien stehen uns erst einmal objekthaft zur Verfügung; ihre Verwendung haucht ihnen Leben oder etwas, das wir für Leben halten, ein. Das gilt für das Smartphone und den Computer ebenso wie für die Flöte oder Geige. Die Instrumente wollen bedient werden.<sup>1</sup>

### Vom Tod ins Leben

Zunächst ist also alle Elektronik und jedes Instrument tot. Diese Hierarchien schleifende Erkenntnis lädt uns dazu ein, die Medien erfrischt und vorurteilslos schöpferisch auszubeuten. Und siehe da, es gibt längst einen lebendigen und undogmatischen Umgang mit allerlei elektronischen Medien. Ein paar Beispiele:

- Der britische Komponist Andy Ingamells versendete ein Jahr lang von 2012-13 täglich eine Textscore über Twitter und nannte diese Aktion *text score a day*<sup>2</sup> (ähnlich Jennifer Walshes Aktion *Thmotes* von 2013 auf Snapchat<sup>3</sup>).
- Niklas Seidl und Paul Hübner haben seit 2011 eine Reihe von *Entertainments* genannten Werken konzipiert, in denen sie unter anderem mit Video, Zuspelungen, Text, Live-Elektronik, historischen Instrumenten (und im *Clotilde-Entertainment* auch mit Tanz) arbeiten und deren Werke sich teilweise auf prägende Personen der Neuen-Musik-Geschichte beziehen (unter anderen auf Arnold Schönberg, Pierre Boulez, György Ligeti). Sie sammeln in diesen Arbeiten diverse Materialien aus dem Internet, die oftmals keinen oder nur einen oberflächlichen Bezug zu den »porträtierten« Persönlichkeiten haben. Die so entstehenden, disparaten

1 In meinem Projekt *Der Tod des klassischen Instruments* geht es um die diskursiv-musikalische Behandlung der Instrumente, die Rückführung auf ihre Materialität und ihre gleichzeitige Abschaffung.

2 <https://twitter.com/textscoreaday>,

3 Jennifer Walshes Aktion *Thmotes* von 2013 auf Snapchat: <http://www.classicalite.com/articles/1558/20130524/update-snapchat-friend-milker-corp-irelands-jennifer-walshes-sending-free.html>, alle Links in diesem Artikel sind letztmalig abgerufen am 1. April 2016.

Materialsammlungen, die von Schlagern über historische Dokumentationen bis hin zu Amateurvideos und Trashmaterialien reichen können, sind, in der Tradition Martin Kippenbergers oder René Polleschs, ebenso entlarvende wie humorvolle Kommentare zur selbstherrlichen Neue-Musik-Szene.<sup>4</sup>

– Die schwedische Komponistin, Klangkünstlerin und Performerin Kajsa Magnarsson<sup>5</sup> kombiniert in Performances Musikinstrumente mit elektrischen Objekten wie Umschnallvibratoren oder im S/M-Bereich verwendete Latex-Burkas. In anderen Arbeiten bearbeitet (circuit bended) und komponiert sie mit sogenannten »rape alarms« (tragbare Alarmanlagen, mit denen man in Notsituationen Aufmerksamkeit erregen kann) oder mischt Milch und Honig mithilfe von Sinustönen in zwei Lautsprechermembranen und bietet das Getränk während der Performance dem Publikum an. Magnarsson geht es um die Offenlegung politischer Relationen und unterdrückender Elemente, und ihr Umgang mit Elektronik ist ein selbstverständlicher, sowohl in der Bearbeitung elektronischer Objekte, als auch als Mittel der Bearbeitung von Objekten.

– Der in Berlin lebende amerikanische Komponist Bill Dietz lässt sein Publikum die Stücke der Reihe *Tutorial Diversions* (2009–14) zu Hause aufführen<sup>6</sup>. Dazu lädt sich das Publikum Programme und Anleitungen von einer Homepage herunter, die dann jeweils individuell im privaten Rahmen geprobt und aufgeführt werden. Das Publikum wird gleichzeitig zum Performer und Rezipienten, die Wohnung zur Bühne. Die Elektronik ist hier das Werkzeug zu Transformation des vertrauten Raums. Man ist selber *on*, live in seiner ganzen Existenz und in seiner intimsten Sphäre.

– Die norwegische Komponistin und Sängerin Stine Janvin Motland wandelt in ihrem Projekt *In Labour* (2014)<sup>7</sup> unter Anwendung multidirektionaler Mikrofone, die sowohl ihre Stimme in großer Nähe als auch die Umgebungsklänge der Performerin aufnehmen, durch die Stadt, während das Publikum die Klänge der Performance als live-Übertragung im Aufführungsraum hört. Die Performerin und ihre Umgebung sind akustisch an- und physisch abwesend. Im Projekt *The Subjective Frequency Transducer* (2015, in Kollaboration mit Marianne Vierø und Fredrik Olofsson) invertiert sie das Projekt und lässt in einer interaktiven Klanginstallation den Körper des Performers selbst zu einem Instrument werden, seine Anwesenheit wird zur notwendigen Bedingung der Bedienung einer elektronischen Installation.

Gerade in den letztgenannten Beispielen von Dietz und Motland wird deutlich, was die Arbeit mit Elektronik heute ausmachen kann: Die simulierten unmöglichen akustischen Räume (oder Landschaften) sind Konzepten gewichen, die mehr noch als das fantastisch-utopische Moment älterer elektronischer Musik direkt und unmittelbar in die alltägliche Wahrnehmung der Hörer einzugreifen vermögen. Liveness ist hier sehr viel lebensnäher als die bloße Verwendung eines auf akustische Signale reagierenden MaxMSP-Patches, da die Komponisten direkt in und mit dem Leben der Rezipienten umgehen. Liveness könnte so, etwas breiter gefasst, als die Wahrnehmung der Anwesenheit einer eigenständig agierenden, engagierten Instanz an einem bestimmten Ort bezeichnet werden.<sup>7</sup> Diese Instanz können Musiker sein, aber auch (Composer-)Performer oder das Publikum selbst. Die Orte der Performances sind nicht länger auf Konzertbühnen beschränkt, sondern durch digitale Medien bis hin in den privaten und virtuellen Raum unendlich ausgedehnt. Die Bearbeitung von akustischem Material in Echtzeit, ursprünglich prägendes Merkmal der Live-Elektronik, spielt nicht notwendigerweise mehr die große Rolle. (Wirkliche »Echtzeit« ist ja auch eine Illusion). Daher scheint es auch nur noch eine Frage der Zeit zu sein, bis das Präfix Live- wegfällt, denn auch im traditionelleren Aufführungsrahmen (also noch dem Normalfall des Neue-Musik-Betriebs) hat sich das Verhältnis zwischen klassischen Instrumenten und Elektronik verschoben. Früher wurde Elektronik als zusätzliches Instrument verwendet. Ein Instrument zu verwenden, bedeutete dabei vor allem: die Tonerzeugung als Transzendierung der Objekthaftigkeit des Instruments selbst.<sup>8</sup> Der Lautsprecher als weitere, anders klingende Geige. Heute haben die Instrumente und die Lautsprecher die Plätze nahezu getauscht.<sup>9</sup> Die Verwendung von Elektronik ist heute das Selbstverständliche. Sie kontextualisiert die historischen Instrumente und versetzt sie in den Modus *zeitgenössischer* Verwendung. Die Geige wird zum unvollkommenen Lautsprecher. Die Lautsprecher bringen die historischen Instrumente zurück auf den materiellen Boden der Tatsachen und enthüllen ihre zerbrechliche Physis. Daher fällt es mir so schwer, heute Komponisten ernst zu nehmen, die ausschließlich mit instrumental erzeugten Tönen arbeiten. Wir sind in der Zeit der befreiten Klänge angekommen – und da wird noch mit historischen Instrumenten hantiert.

4 <http://niklas-seidl.eu/niklasseidl.eu/projects.html>, [http://www.paul-huebner.com/index.php?ID\\_Modul=2&ID\\_Gattung=1&lang=sp1](http://www.paul-huebner.com/index.php?ID_Modul=2&ID_Gattung=1&lang=sp1)

5 <http://kajsmagnarsson.tumblr.com/works>

7 <http://stinejanvinmotland.com/in-labour/>

6 Der Link ist in einer Publikation der Edition Solitude verfügbar: <http://www.akademie-solitude.de/en/publications/projektiv/8-tutorial-diversions-20092014-no3716/>

8 In guten Kompositionen historischer Musik sind *Entscheidungen* hörbar. Nach Cage wird es komplizierter.

9 Spätestens Lachenmann macht in seiner Musik auf diese Problematik aufmerksam. Es scheint kein Zufall zu sein, dass sein Projekt der affirmativen Dekonstruktion gerade von Komponisten, die vorrangig mit Live-Elektronik arbeiteten, außer acht gelassen wurde. In der Live-Elektronik, wie sie beispielsweise vom IRCAM propagiert wurde, dominierten lange die Töne.



Die norwegische Komponistin und Sängerin Stine Janvin Motland in ihrem Projekt *In Labor* (2014). Mit Hilfe multidirektionaler Mikrofone werden ihre Stimme sowie die live-Klänge der Umgebung in einen entfernten Aufführungsraum übertragen. (Videostill aus: *In Labor* (2014), Cappelens Forslag Oslo, Kamera: Mikkel Cappelens Smith, Tonaufnahme: Farahnaz Hatam)

## Verortung, eine politische Frage

Für uns, die wir dann nach der Schule vergebens gegen den Dritten Golfkrieg auf die Straße gingen (man mag sich nicht ausmalen, wie die Welt ohne George W. Bush ausgesehen hätte), stellt sich neben der Frage nach den Räumen, die die Musik bedingen, und der Musik, die Räume schafft, auch noch ganz konkret die Frage nach den Räumen und Orten *unserer* Musik. Wo will ich meine Musik gespielt wissen? Wo will ich dazugehören? In welchem Kontext soll meine Kunst rezipiert werden? Worauf beziehe ich mich? Ebenso, wie bei einer politischen Demonstration der örtliche mit dem inhaltlichen Standpunkt in eins fällt, so äußert sich mit der eigenen Verortung und der Art und Weise der Verortung in den Szenen eine politische Haltung. Konzerte sind Demonstrationen von Haltungen. Jede Aktion ist eine politische Aktion, und meistens affirmiert sie in irgendeiner Weise auch die Szene. Für uns, die wir im neoliberalen Zeitalter ständig *live* und *on*, auf Abruf sind, ständig auch im Privaten Gratisarbeit leisten,

weil es der Aufmerksamkeit nützt und den Marktwert steigert (dieser Artikel gehört dazu), und immer auf Handlungsreise, ist die Wahl der Szene ein politisches Projekt.

Die allermeisten unter uns wählen, nachdem die akademische Ausbildung uns in der Neuen-Musik-Szene sozialisiert hat, den einfachen Weg mit und durch die herkömmlichen Institutionen und gehen dabei bewusst oder unbewusst Kompromisse ein. Ein Freund sagte mir, er werde für die Neue-Musik-Szene Stücke »zuschreiben« und nebenher dann in anderen Projekten das machen, worauf er eigentlich Lust habe, seine »eigentliche« Kunst (die den ausschließlichen Gebrauch von Elektronik verlangt). Andere geben das Komponieren ganz auf, oder wollen lieber in der als offener und toleranter empfundenen (und diskursiv geschulteren) Bildenden Kunst rezipiert werden. Wiederum andere lassen sich in der Noise-Szene, im Pop, in selbst gebauten Zwischenräumen nieder. Von der neuen Musik, ihren Institutionen und ihrer Öffentlichkeit werden sie nur langsam wahrgenommen.



Realisierung eines der *Tutorial Diversions*-Stücke (2009-14) von Bill Dietz. In der eigenen Wohnung als Bühne laden sich Ausführende Programme und Anleitungen von einer Homepage herunter und werden gleichzeitig zum Performer und Rezipienten. (Foto: Bill Dietz)

# KONTRAKLANG

Sa, 28. Mai 2016, 20:00

## ENSEMBLE ADAPTER & DEFUNENSEMBLE

Mo, 4. Juli 2016, 20:00

## ENSEMBLE MOSAIK

Spukhafte Fernwirkung  
– Kommentierte Musik 3

Heimathafen Neukölln  
Karl-Marx-Straße 141  
U7 Karl-Marx-Straße

[WWW.KONTRAKLANG.DE](http://WWW.KONTRAKLANG.DE)

Aktuelle Musik | Contemporary Music

Gefördert durch



in m

berlin

Koncert der deutschen musikales  
zeitgenössischemusik

Music Finland

Mediapartner



NEUE ZEITSCHRIFT  
FÜR MUSIK

Jungle World

positionen.

Programmpartner



Veranstaltungsort



Die Zeit der abgeschotteten akademisch geprägten Kompositionsmusik ist vorüber. Strömungen wie Diesseitigkeit und Neuer Konzeptualismus, die man wohl besser unter dem Terminus Kontextualismus oder Kontextkunst subsumieren könnte, da in beiden Richtungen das musikalisch-ästhetische Material ständig in einen zeitgenössisch-außermusikalischen Wahrnehmungskontext gesetzt wird, zeigen sich als Vorboten einer Kunstmusik, die nicht an den Rändern ausfranst, sondern an dessen Bodensatz es gärt, weil dessen jüngste und äußerste Avantgarde keine Lust mehr hat auf institutionelle Beschränkungen der Art »Instrument plus x, wenn überhaupt«. Diese Besetzungen sollen zwar weiterhin möglich sein, aber als eine Möglichkeit unter vielen. Es setzt sich hoffentlich auch die Befreiung davon durch, dass die Neue-Musik-Szene sich als Off-Szene der klassischen Hochkulturmusikszene begreift, in der die neuen Mozarts ihre Experimente durchführen dürfen, die dann retrospektiv kanonisiert und legitimiert werden. Dazu muss sich auch der in der Neuen-Musik-Szene obsessive Umgang mit westlich-historischer Musik ändern. Zu oft gehen Institutionen und Kuratoren davon aus, dass Lösungen für alle künstlerischen Probleme der Gegenwart in der Geschichte zu finden sind und dass die »Inspiration« schon kommen wird, vertieft man sich nur genug in historische Details.

In der Tonsatzlehre, dem Geschichtsunterricht der Komponisten, kleben die Augen der Lehrer noch immer an den Noten und vernachlässigen dabei die komplexen Bezüge zwischen Musik und beispielsweise Menschenbild, Pädagogik, Kriegstechnik, Medienentwicklung, Instrumentenbau und Ideologien. (Der Lautsprecher ist seinem Wesen nach viel eher ein durch seine Verwendung sich selbst transzendierendes Objekt. Daher streicht man ihn schwarz und versteckt ihn.) Eine Ausnahme ist Wolfgang Scherers *Dissertation Klavierspiele – Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, die 1989 bei Wilhelm Fink erschienen ist, nicht mehr verlegt wird und auch sonst leider scheinbar weitgehend unbeachtet geblieben ist. Ein holistischer Ansatz könnte dabei helfen, ein komplexeres Geschichts- und Gegenwartsverständnis zu entwickeln und zu einer Musik und Kunst führen, die diesem Verständnis Rechnung trägt. Denn Musik ist heute die Kunst der Ideen, der Aussagen und der Aktionen. ■