

Barbara Barthelmes

# Musikklitterung, Electronics und Klangaquarien

Klangbasteleien in der zeitgenössischen Musik

<sup>1</sup> Hugh Davies, *Electronic Instruments*, in: *The New Grove Musical Instruments*, hrsg. v. St. Sadie, London 1984, S. 68ff. ↑

<sup>2</sup> *Imaginary Landscape No. 1* von 1935 für 2 Plattenspieler mit variabler Geschwindigkeit, Meßplatten, gedämpftem Klavier und Becken; *Imaginary Landscape No. 5* von 1952 für 42 Schallplatten. ↑

<sup>3</sup> In deutscher Übersetzung: *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1968. In den 70er Jahren wurde der Begriff »bricolage« aufgegriffen, um die Bedeutung von Stil im Zusammenhang mit Jugendkulturen zu untersuchen. Hier waren vor allem die Arbeiten von Stuart Hall, Paul Willis und Dick Hebdige wegweisend, die im Umkreis des Centre for Contemporary Cultural Studies entstanden, eines Forschungsinstituts in Birmingham, das sich auf Themenbereiche wie Kulturanalyse, Medienwissenschaft und Subkulturforschung konzentrierte. ↑

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 19949, S. 29. ↑

Die Komponisten, von denen hier die Rede sein soll, schaffen keine elektronische bzw. computergestützte Musik im »puristischen« Sinn. Ihr Interesse liegt mehr auf »verunreinigten«, hybriden Konfigurationen, auf unkonventionellem Gebrauch traditioneller, elektroakustischer wie elektronischer Instrumente. Sie schaffen weniger Werke als Formen, die den Werkcharakter aufbrechen und Prozesse offenlegen und visualisieren. Sie geben sich nicht mit dem von der Industrie zur Verfügung gestellten, immer kleiner und ausgetüftelter werdenden technischen Instrumentarium zufrieden, sondern erfinden selbst neue Instrumente und Klangsysteme, die sowohl in Performances, als auch Installationen und Klangskulpturen ihren Platz finden.

Sie agieren also an den Schnittstellen unterschiedlicher Strömungen der elektronischen Musik, überschreiten die Gattungsgrenzen. Sucht man nach systematischen und lexikalischen Kategorien, um das Feld abzustecken, in dem sich die Künstler bewegen, so wäre das eher die Live-Elektronik als die klassische Studio-Komposition. Mangels besserer Termini kann man sie auch der »experimentellen Musik« zuordnen und ihre Arbeitsergebnisse unter der Rubrik »neuerfundene Instrumente und andere Klangsysteme«<sup>1</sup> aufführen. »Historische« Bezugspunkte dieses »cross-over« (einer mit der Kultur der Rock- und Punkmusik aufgewachsenen Generation) zwischen elektronischer Musik, Performance und Installation sind natürlich John Cage, vor allem dessen Stücke *Imaginary Landscape No. 1* und *5*<sup>2</sup>, außerdem David Tudors Experimente mit selbstgebastelten Schaltkreisen, die *Composer Inside Electronics*, Robert Ashley's Arbeit mit der *Sonic Arts Union*, Gordon Mumma und David Behrman, die beide übrigens in beiden Formationen beteiligt waren, und Alvin Luciers musikalisch-künstlerische Forschungsarbeiten zur Psychoakustik unserer Wahrnehmung. An einem Ausschnitt dieser oftmals disparaten und differenten Formen elektronischer Musik bzw. neuer elektronischer Instrumente soll die Spezifik einer künstlerischen Praxis und die daraus resultierenden, für die elektronische Musik bedeutsamen Folgen phänomenologisch beschrieben und dabei die deskriptive Reichweite eines Begriffes - der »bricolage« - erprobt werden.

I

Der Begriff der »bricolage« (zu deutsch Bastelei von bricoler, basteln) stammt aus der vom Strukturalismus getragenen ethnologischen Forschung und ist von Claude Lévi-Strauss 1962 zuerst in *La pensée sauvage*<sup>3</sup> eingeführt worden.

Mit dem Begriff des »wilden Denkens« beschrieb Lévi-Strauss eine spezifische Strategie der Erkenntnis, der Klassifizierung und Herausbildung von Ordnungen und Symbolsystemen. Er nannte diese Strategie auch eine Wissenschaft vom Konkreten oder eine Logik des Sinnlichen. Die Form, in der die Wissenschaft vom Konkreten betrieben wird, verglich er mit der »Bricolage« und definierte eines ihrer wesentlichen Merkmale ganz eng am Wortsinn:

»In seinem ursprünglichen Sinn läßt sich das Verbum »bricoler« auf Billard und Ballspiel, auf Jagd und Reiten anwenden, aber immer, um eine nicht vorgezeichnete Bewegung zu betonen: die des Balls, der zurückspringt, des Hundes, der Umwege macht, des Pferdes, das von der geraden Bahn abweicht, um einem Hindernis aus dem Weg zu gehen. Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind.«<sup>4</sup>

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Das wilde Denken betrachtete Lévi-Strauss nicht als Gegensatz oder als Vorform zur rationalen, exakt messenden sogenannten objektiven Wissenschaft. Wildes Denken oder die Wissenschaft vom Konkreten und die uns geläufige Form von Wissenschaft sind zwei verschiedenen Arten der Erkenntnis, die sich weniger bezüglich der daran beteiligten Prozesse unterscheiden als im Hinblick auf ihre Ziele und Ergebnisse. Beide Strategien sind auf Botschaften aus.<sup>5</sup> Während der Ingenieur – in diesem Vergleich der

5 a. a. O., S. 33. ↑

6 a. a. O., S. 34. ↑

7 *More encore*, 1988,  
10" LP, No Man's Land,  
Deutschland. ↑

8 1993 in Holland im  
Het Apollohuis in  
Eindhoven, in den  
Kunst-Werken in Berlin  
und zuletzt 1994 in  
Donaueschingen. ↑

9 Vilem Flusser,  
*Flaschen*, in: ders.,  
*Dinge und  
Undinge*,  
*Phänomenologische  
Skizzen*, München,  
Wien 1993, S. 17. ↑

10 Lévi-Strauss, a. a.  
O., S. 35. ↑

11 Nicolas Collins,  
*Low Brass: The  
Evolution of  
Trombone-  
Propelled  
Electronics*, in:  
*Leonardo Music  
Journal 1991*, Vol. 1,  
Nr. 1, S. 41  
(Übersetzung von der  
Autorin). ↑

12 *It was a dark and  
stormy night*, Trace  
Elements Records, New  
York 1992. ↑

13 Matthias Osterwold,  
*Gordon Monahans  
fluxoid-solenoid  
Objekte*, in:  
*Klingende Dinge*  
(Ausstellungskatalog  
Galerie Schloß  
Ottenstein), hrsg. von  
Gottfried Hattinger,  
1994, S. 44. ↑

14 Johannes Goebel,  
*Interaktion und  
Musik*, in: Positionen  
21, Berlin 1994, S.  
2ff.. ↑

Agent des wissenschaftlichen Denkens – »in Bezug auf jene Zwänge, die einen Zivilisationszustand zum Ausdruck bringen, immer einen Durchgang eröffnen möchte, um sich darüber zu stellen, einen Blick auf das Ganze eröffnen möchte und daher auf den Begriff aus ist, bleibt der Bastler darunter und re-organisiert die Botschaften, die bereits vor-übermittelt sind. So steht auf der einen Seite eine Art unaufhörlicher Rekonstruktion, ein Prozeß, in dem Signifikate zu Signifikanten werden und umgekehrt«<sup>6</sup>, auf der anderen Seite der Wunsch nach Fortschritt.

Die Spezifik der Bastelei, ihre Spielregel sozusagen, ist es, mit dem, was an Materialien und Werkzeugen vorhanden ist, auszukommen, auch wenn diese heterogen sind, unvereinbar erscheinen: Reste, Bruchstücke anderer, bereits vorher vorhandener Ordnungen und Strukturen. Die vom Bastler verwendeten Materialien und Werkzeuge sind im Hinblick auf ein ganz bestimmtes Projekt nicht eindeutig funktional bestimmbar. Im Charakter des Fragments als Werkzeug liegt es, daß sich sein Gebrauchswert je nach Kontext verändern kann, nach jedem anderen möglichen Kontext hin offen ist.

Im konkreten Arbeitsprozeß sieht sich der bricoleur einer Gesamtheit von Werkzeugen und Materialien gegenüber, von der er eine Bestandsaufnahme macht und mit der er in einen Dialog tritt. Hier, in diesem quasi interaktiven Prozeß, fragt er die mögliche Verwertbarkeit eines jeden Teils ab und ordnet sukzessive die Teile zu einer Struktur an. Das Ergebnis dieses Prozesses ist dann mehr oder etwas anderes als die Gesamtheit der zur Verfügung stehenden Materialien und Werkzeuge.

## II

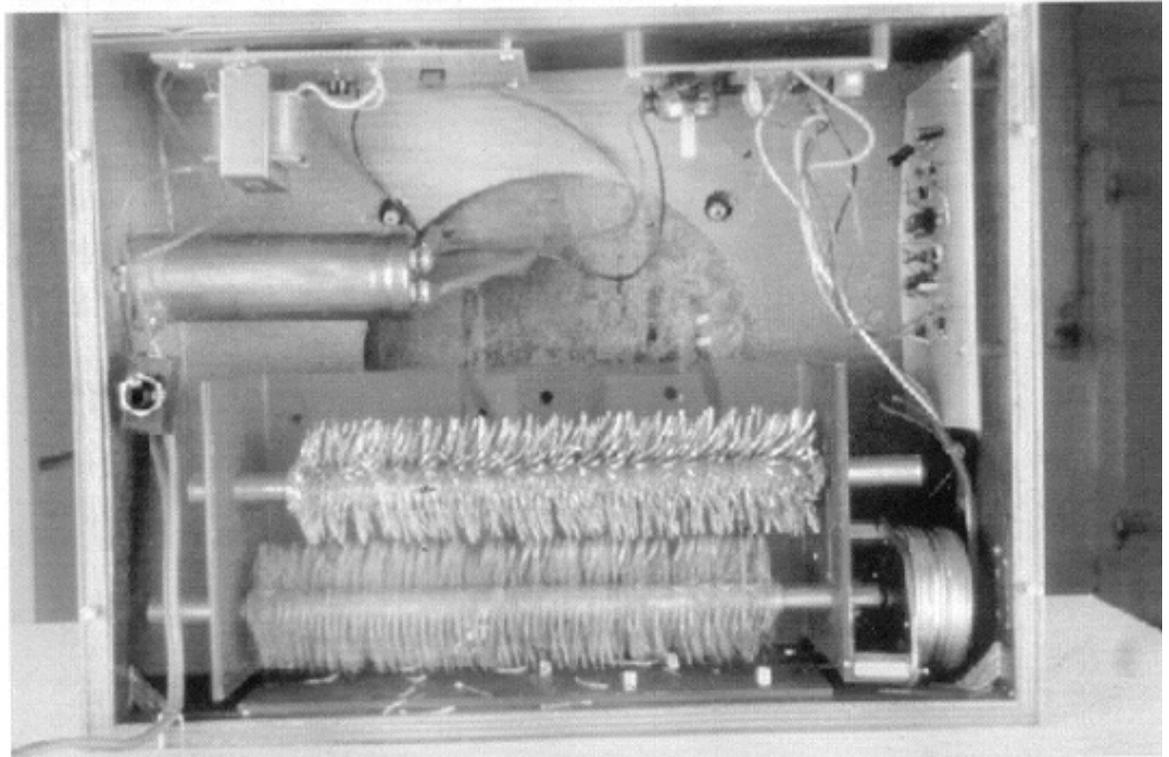
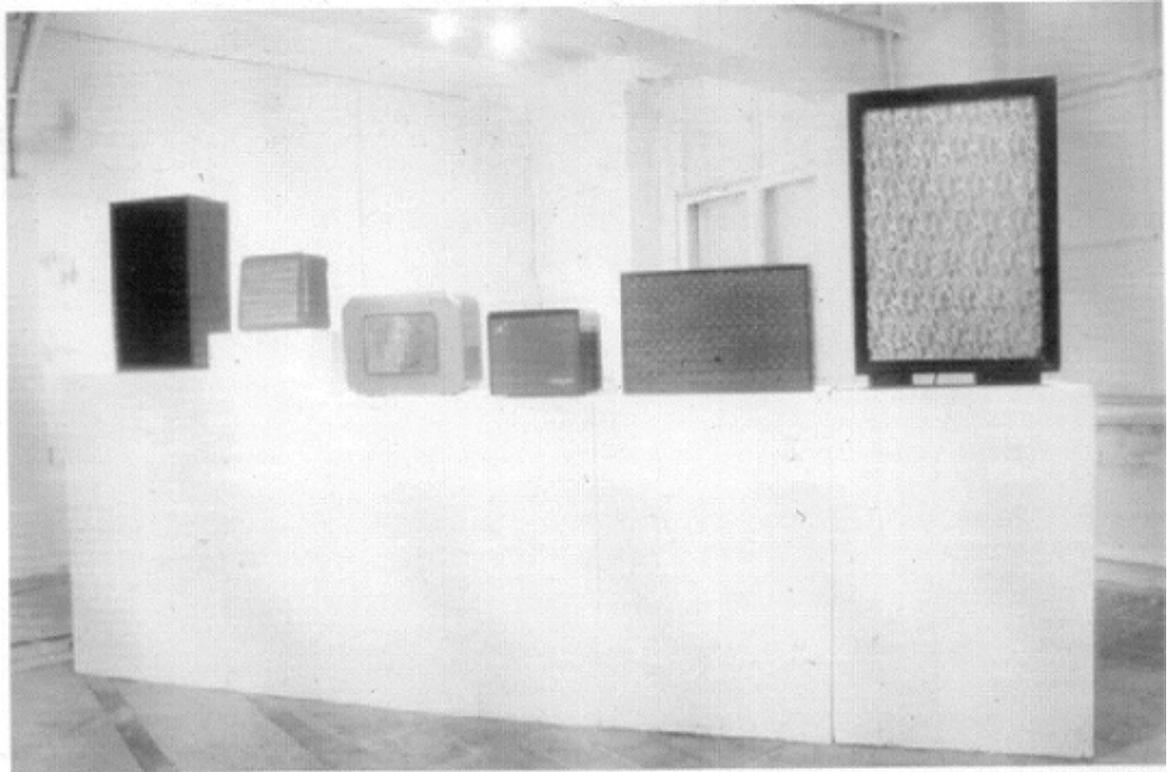
Von Nicolas Collins (einem amerikanischen Komponisten und Schüler von Alvin Lucier) stammt das Stück *Tobabo Fonio*, das 1986 entstanden und bis 1990 immer wieder überarbeitet worden ist. Hier kommt ein von Collins 1986 entwickeltes Instrument, die »trombone-propelled electronics« zur Anwendung, von dem später noch die Rede sein wird.

Bei dieser Musik handelt es sich um die Rekonstruktion einer aus den peruanischen Anden stammenden Brass-Band-Musik. Sie ist linear aufgebaut und beginnt mit einem bordunartigen Summen, das allmählich in der Tonhöhe absinkt. Nach und nach zersplittert diese Textur durch Trompetenriffs und Trommelwirbel, die immer häufiger blitzlichtartig flüchtige Fragmente dieser Volksmusik erkennen lassen. Unterschiedlich lange Samples werden durch die »trombone-propelled electronics« geleitet bzw. über sie einer Bearbeitung unterworfen. Dabei funktioniert diese von Collins umgebaute Posaune als digitaler Signal-Processor und gleichzeitig als Lautsprecher.

Ein anderes Beispiel ist von Christian Marclay und findet sich auf der Platte *More encore*<sup>7</sup>, auf der noch 11 weitere Musiken eingespielt sind, jede einem anderen Komponisten oder Musiker gewidmet und jede aus verschiedenen Plattenaufnahmen neu komponiert. In *Johann Strauss* geht der Komponist von der melodisch-rhythmischen Welle des Donauwalzers aus und verstärkt die wellenartige Bewegung durch manuelles Beschleunigen und Verlangsamten der Schallplattenumdrehungen, durch Scratchen. In dem Stück *John Cage* ergibt sich das Klangpasticcio dadurch, daß eine Platte abgespielt wird, die aus Teilen verschiedener Platten mit Aufnahmen der Musik von Cage zusammengeklebt wurde. Und in der Musik von *Maria Callas* sind jeweils vergleichbare Passagen aus verschiedenen Arien der Sängerin zusammengefügt. Christian Marclay betätigt sich aber nicht nur als »turntable player« in der Tradition der Rap- oder House-Musik. Von ihm stammt auch eine Vielzahl von Schallplattenobjekten und Schallplatteninstallationen: So hat er z. B. Schallplatten zu Würfeln geschmolzen, an denen nur noch Fetzen bunten Papiers – von den Labels – an den ursprünglichen Zustand erinnern; ganze Galerie-Räume werden von ihm mit Schallplatten gefliest, die die Besucher gezwungenermaßen mit Füßen treten müssen. So wie Marclay die Schallplatten be- oder mißhandelt, so wird auch das Magnettonband von ihm verfremdet. Aus einem Tonband, auf dem Musik der Beatles aufgezeichnet ist, wird ein Kissenbezug gehäkelt und aus einem anderen ein raumspannenden Netz geknüpft, das an eine riesige Hängematte erinnert.

Die Installation *Music from Nowhere* von Gordon Monahan war in den letzten beiden Jahren mehrfach ausgestellt.<sup>8</sup> Sie besteht aus einer Reihe traditioneller Lautsprecher, die vornehmlich aus den 40er und frühen 50er Jahren stammen. Aus diesen Boxen tönen die unterschiedlichsten Klänge und Geräusche.

Auf den ersten Blick nimmt man – durch die jeweilige Anordnung und Verteilung der Speaker im Raum bedingt – eine räumlich ausgerichtete Geräuschkomposition wahr. Geht man aber um die Lautsprecher herum, so gewährt eine Plexiglasscheibe auf der Rückseite Einblick in das Innere des Gehäuses. Dort befinden sich Maschinen und Geräte, die man spätestens dann als Urheber der Musik identifiziert.



Installation aus der *Music from Nowhere* in den Kunstwerken Berlin, 1993; © G. Monahan

### III

Alle hier vorgestellten Komponisten und Klangkonstruktoren arbeiten mit präfabriziertem Material. Die verwendeten Elemente und Werkzeuge werden nicht nach »erster oder zweiter Wahl«, nach veralteter Technik und neuestem Stand der Entwicklung unterschieden. Das gilt gleichermaßen für die spezifischen Komponenten und Bausteine der elektronischen Musik und ihrer Apparaturen wie auch für die aus der Welt des Konsumenten stammende Musikelektronik wie Radio, Schallplattenspieler, Schallplatte.

Bezugs- und Angriffspunkt solcher Arbeiten ist – und das ist einer der Gründe, aus denen sie hier in den Kontext der elektronischen bzw. elektro-akustischen Musik gestellt werden – die elektronische Musik selbst, ihre Geschichte, ihr Klangsystem, ihre Apparatur, die im Blockschaltbild symbolisiert wird. Dort ist nicht nur die Übertragungskette von der Klangquelle, sei sie akustischer oder synthetischer Natur, über Modulatoren, Regler, Verstärker, Speicher zum Lautsprecher verzeichnet. In dieser schematischen Anordnung findet sich auch das informationstheoretische Konstrukt von Sender – Mittler – Empfänger wieder. An diese Struktur und die sie

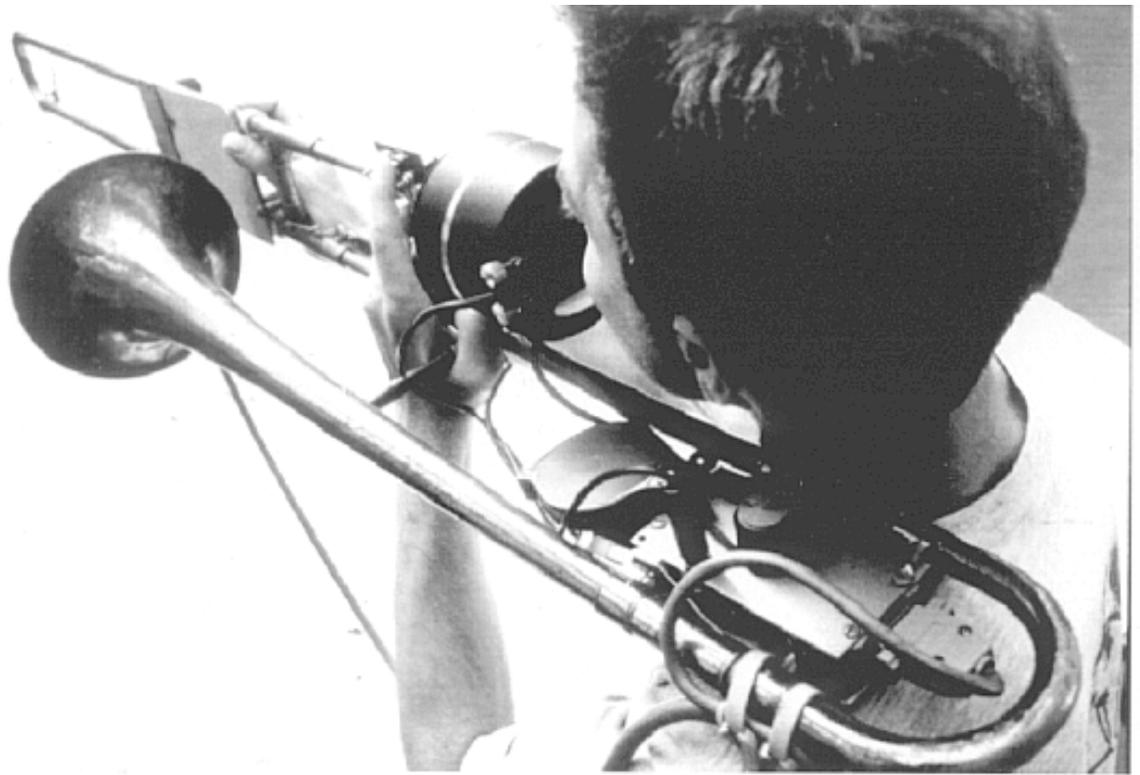
organisierenden Komponenten der Klangerzeugung, Klangmodulation und Transmission, an die Speicher- und Distributionsmedien heftet sich das Interesse der musikalischen Bastler. Das Ordnungsprinzip der elektronischen Musik wird genauso Gegenstand ihrer Dekonstruktionen wie die durch diese Apparate medial vermittelte Musik. Dekonstruktion, das heißt das Neulesen von Text, das Auffinden von Spuren und von differentiellen Verweisungen von einer Spur auf andere, kann, übertragen auf den »Text« der ästhetischen Praxis, als jene Tätigkeit beschrieben werden, die Vilem Flusser in seinem Essay *Flaschen* die »phänomenologische Anstrengung«<sup>9</sup> genannt hat. Er meint damit einen speziellen Umgang mit Dingen, nämlich abzusehen sowohl von der sichtbaren Aufschrift der Dinge, die deren Inhalt benennt, als auch von dem unsichtbaren Imperativ, der uns in Befehlsform anweist, wie wir diese anzusehen und zu gebrauchen haben. Ignoriert man den Namen und die Funktion eines Gegenstandes, dann erscheint er einem als das, was er sonst noch sein könnte. Es ist dies der Vorgang, der eine leere Flasche nicht mehr als Behälter von Flüssigem sieht, sondern als ein Objekt, das neu bewertet werden kann, beispielsweise als Bestandteil einer Ausstellung gleich geformter Gläser und Flaschen oder als Bestandteil einer neuen Apparatur, eines Kerzenständers etwa oder eines Schlaginstruments.

Im Fall der Musik, der Instrumente und Objekte, die hier zur Diskussion gestellt werden, bedeutet die Metapher Flussers: Der Schallplattenspieler wird nicht länger als ein Musikmöbel betrachtet, als ein Gerät, dessen einzige Funktion in der Wiedergabe der Musik liegt. Das manuelle Eingreifen in das gleichmäßige Kreisen der Platte ignoriert die Gebrauchsanweisung »Vorsicht zerbrechlich« und »Nicht verkratzen!« und macht aus einem Musik reproduzierenden Apparat ein Musik produzierendes Instrument. An der Schallplatte wird hinter ihrer Existenz als Speicher von Musik, die geheimnisvoll in den Rillen versteckt ist – eine Existenz, die lange als ihre eigentliche angesehen wurde, weswegen auch die Oberfläche nicht verletzt werden durfte –, eine neue Existenzform entdeckt, die vor allem in ihrer Materialität als schwarze Vinylscheibe begründet ist.

Und am Tonband werden die haptischen und plastischen Qualitäten seiner Oberfläche und seine Eigenschaft als langes Band im wörtlichen Sinn interessant, das wie ein Wollfaden verstrickt, verhäkelt, geknüpft werden kann. Ein konventionelles akustisches Instrument wie die Posaune gewinnt aufgrund des spieltechnischen wie konstruktiven Elements von Stimmzug und Trichter die Eigenschaften eines überdimensionalen Reglers bzw. eines hochfrequenten Lautsprechers.

Beim Sampling erscheint dieser Prozeß ins Mikroskopische verkleinert. Auch im Umgang mit Samples wird vom strukturellen Zusammenhang eines musikalischen Fragments abgesehen. Zum Material der Re-Komposition werden die kleinsten Bestandteile der Musik, ihre jeweils spezifische Textur, von der einzelne Dimensionen herausgegriffen werden.

Die phänomenologische Erkundung, die der Komposition von *Tobabo Fonio* oder den Musikstücken von *More encore* vorausgegangen ist, drückt sich darin aus, daß Musik überhaupt nur noch als ein technisch, ein medial vermitteltes Produkt angesehen wird. Musik ist nicht mehr Original am Ort ihrer tatsächlichen Entstehung, sondern in ihrer durch Speicher und Übertragungsmedien geprägten Form. Und genau diese Form ermöglicht es, Musik in Fragmenten als eine Konglomeration von Klangmustern, von Strukturen zu sehen und für einen Moment die Bedeutung eines Stückes, die Aussage eines Songs, die Entfaltung eines Klanges, die Form usw. zu negieren. Diese Fragmente, die Samples, werden so zu klangplastischem Material, das, weil elektronisch gespeichert, in seine physikalischen Parameter zerlegbar und manipulierbar ist.



Nicolas Collins mit der von ihm entwickelten »trombone-vropelled electronics«, Foto: Andre Hoekzema

#### IV

Nun könnte der Eindruck entstehen, daß es sich bei dieser Musik, diesem Musikinstrument oder klingendem Objekt, um eine Art Materialkunst handelt, daß es den Künstlern und Musikern letztendlich nur darum gehe, die Materialeigenschaften von Platten, Lautsprechergehäusen oder Klang auszuloten, daß sich ihre Kunst darin erschöpfen würde. Doch obwohl – oder vielleicht gerade weil – sie die konkreten, plastischen oder strukturellen Eigenschaften der Gegenstände unter Vernachlässigung ihres Kontextes, ihrer Funktion und Semantik in den Vordergrund rücken, sind sie auf Sinn aus oder – mit den Worten Levi-Strauss - »lauern sie auf Botschaften«. Dazu unterwerfen sie die aus ihrem Kontext herausgelösten oder gebrauchten Teile einem Transformationsprozeß und binden sie in neue Anordnungen ein, führen Kollisionen mit anderen, ebenso gefundenen Objekten herbei. Ein Verfahren, das man heute, freilich in anderen Zusammenhängen, Recycling nennt. Die Eigenart der Basterei, schreibt Levi-Strauss, bestehe darin, daß der Bastler Strukturen erarbeitet, indem er Ereignisse oder vielmehr Überreste von Ereignissen anordnet.<sup>10</sup> Und an diesen Resten oder fossilen Zeugen einer Vergangenheit haften noch die Spuren ihres ursprünglichen Kontextes. Das Recyclen bzw. Basteln mit Resten ist als eine Arbeit an der Lokalisation von Bedeutung zu interpretieren. Es geht um den fragilen Moment, an dem sich Bedeutung, Sinn einstellt: »Um die Konfusion und Spannung von Klängen, die aus ihrem Kontext gelöst werden, um dann einander gegenübergestellt, übereinander geschichtet, geschnitten und unterbrochen zu werden. Sie sind in einem Moment abstrakt, reine akustische Präsenz, im nächsten identifizierbare Etiketten, Zitate oder des Komponisten eigene Stimme; sie vagieren von den kleinsten Fragmenten, die den Klang ausmachen, zu den Verbindungen, die Phrase, Melodie, Form erkennen lassen.«<sup>11</sup>

In *Tobabo Fonio* werden dem Original, d.h. der Plattenaufnahme von peruanischer Blasmusik, Samples und Fragmente entnommen – »gestohlen« nennt das Collins im Begleittext zur CD<sup>12</sup> –, die so kurz sind, daß sie wie ein Summen klingen. Der Obertongehalt dieses bordunartigen Summens wird durch die Bewegungen des Posaunenzuges verändert. Neben der Transformation oder Re-Organisation des Obertonspektrums greift Collins die Struktur immer wiederkehrender melodischer Patterns, die typisch für die ursprüngliche Originalmusik ist, auf und überträgt diese als rhythmische Schleifenbildung auf die Musik, die in der zweiten Hälfte des Stückes allmählich in bestimmten Abständen das Ausgangsmaterial aufscheinen läßt.

So kollidieren nicht nur bestimmte Merkmale der peruanischen Musizierweise mit repetitiven Formen, generiert durch die Technik des Sequenzers oder des Signal-Processing. Es findet ein Recycling-Prozeß statt, der schon mit der Einführung westlicher Blasinstrumente nach Peru durch Missionare anfang, später durch die moderne Aufnahmetechnik verbreitet wurde und heute Ausgangsmaterial analytischer Prozesse ist, die diese Musik durch die Brille einer anderen Kultur und einer anderen Zeit rekonstruieren.

Auch das Beispiel Christian Marclay zeigt, wie durch das akustische Samplen struktureller Aspekte des Belcanto-

Gesangs der Callas aus einer Vielzahl unterschiedlicher Plattenaufnahmen eine neue Musik entsteht, die neben ihrer Existenz als interessante Klangcollage in komprimierter Form das Wesentliche der Aura dieses legendären Gesanges auf einen Nenner bringt. In der speziellen Behandlung, die Marclay der Schallplatte angedeihen läßt, gerade in diesem momentanen Absehen von ihrer ursprünglichen Funktion als Speichermedium und in der Konzentration auf ihren plastischen materiellen Aspekt, kommt etwas über unseren Gebrauch dieses Mediums und über unsere Haltung ihm gegenüber zur Sprache. Als Speicher und Distributionsmedium der Musik ist und war sie beteiligt an der Implosion der Musikgeschichte in einen »geschichtsfreien«, den sogenannten postmodernen Raum, das heißt an der von Zeit und Raum unabhängigen Verfügbarkeit jedweder Musik.

Jeder hat heute seinen ganz persönlichen Ausschnitt der Musikgeschichte wie eine Art akustisches Photoalbum, ein musikalisches »musée imaginaire« zuhause. Indem er die Schallplatte oder das Tonband zerstört, verändert, manipuliert, zu neuen Objekten verarbeitet, ihre Fragilität hervorhebt, zerstört er den Mythos von der Langlebigkeit und Unveränderbarkeit dieses Gedächtnisses. Er weist darauf hin, daß die Sammlerobjekte von einst, bestimmte Einspielungen der Callas oder auf Tonband aufgenommene Musik der Beatles, ebenso dem Zerfall, der Beschädigung, dem Recycling-Prozeß anheimgegeben sind wie das Vinyl und das PVC-Band selbst. Nicht aber ohne uns vorzuhalten, daß die Musik der Beatles zum musikalischen Kuschelkissen verkommen ist und unser Schwelgen im Gesang der Callas ebenso eine Mystifizierung darstellt wie die Fragmentierung ihres Gesangs.

Auch in den Lautsprecherobjekten von Gordon Monahan wird eine grundlegende Eigenheit der elektronischen Musik bzw. der elektronisch vermittelten Musik umformuliert: die Trennung des Klanges vom Ort seiner Entstehung und damit die Virtualität der Klangwelt, die aus dem Lautsprecher kommt, die eine Simulation von klanglicher Wirklichkeit darstellt, die außerhalb des Netzwerks der Medien und ihrer Technologien gar nicht existiert.

Durch die Implantation einer Geräusche produzierenden Mechanik, die zudem auf dem selben solenoiden Prinzip wie die Lautsprechertechnik beruht, wird dieses Paradox formuliert. Vor der Box stehend, die im Wortsinn eine »black box« ist, nimmt man die Lautsprecher als »echte« Lautsprecher wahr. Geht man um sie herum, entdeckt man durch die Plexiglasscheiben die Irreführung. »Aus einem echten Lautsprecher mit simuliertem Inhalt wird ein simulierter Lautsprecher mit echtem Inhalt.«<sup>13</sup>

Der Lautsprecher gewinnt eine Symbolik, die weit über die Funktion der Übertragung von Schall hinausgeht. Osterwold beschreibt sie als »profane Orakel«, als die universalen Medien der akustischen Aneignung und Auslegung unserer Welt, als unser Ohr zur Welt, über die die gespeicherte Vergangenheit, zeitlich Zurückliegendes und räumlich Entferntes in die jeweils subjektive Gegenwart geholt werden kann.

## V

Einige Konsequenzen, die sich aus den hier analysierten Arbeiten ergeben, möchte ich noch andeuten. Die beschriebene Arbeitsweise legt eine Verschiebung oder Konkretisierung des Begriffes »Interaktion« nahe. Interaktion im Zusammenhang mit elektronischer, insbesondere live-elektronischer Musik bedeutete zunächst Mitbeteiligung, Miteinbeziehung des Publikums bzw. Klangumformung im Moment der Aufführung, bedeutete, im Zeitalter der Mikroelektronik in Echt-Zeit mit den musikalischen Maschinen zu spielen, oder musikalische Maschinen auf Aktionen von Musikern reagieren zu lassen. In den vorliegenden Fällen ist Interaktion zunächst eingeschränkt auf die Arbeit des Künstlers - sie bedeutet, wie Johannes Goebel<sup>14</sup> beschrieben hat, nicht mehr und nicht weniger als einen handwerklichen Aspekt, der Hinweise auf die Herstellungsweise gibt: auf den Dialog des Musiker-Komponisten mit den Bruchstücken, über die Art und Weise, wie er das Verhältnis von Mensch und Maschine artikuliert. An der Interaktion entscheidet sich die Disposition der Teile in einem Stück, einem Instrument, einer Installation. Daß sich für den Hörer oder Betrachter ablesen läßt, wie sich Produktionsprozeß und klangliches Resultat bedingen, wie das Verhältnis von Mensch und Technik artikuliert wird, liegt an der Visualisierung dieses Vorgangs. In ihrer Objektivität wird die Platte zum formbaren, plastischen Material, zur Ikone der Medienkultur, werden die Gehäuse der Lautsprecher zu Aquarien, deren Innenleben besichtbar ist. Die Bewegungen, die Collins mit der Posaune vollzieht, ermöglichen das Herstellen eines Kontextes zwischen den Veränderungen im Klang und den Bewegungen des Zuges, den Manipulationen am Keypad. Er macht damit das Signal Processing sichtbar, läßt eine Posaune als riesengroßen Regler und ein ausgedientes Hallgerät als riesigen Chip erscheinen.

Gerade die »trombone-propelled-electronics« von Collins weisen aber auf eine Entwicklung hin, die mir besonders interessant erscheint. Das Wesentliche und entscheidend Neue an diesem elektronischen, hybriden Instrument liegt nicht allein in seinen präzisen Steuerungs- und Kontrollmöglichkeiten. Es ist die Kombination von einem zuverlässig arbeitenden Mikroprozessor, der aus einem Commodore 64 stammt, mit einem hyperempfindlichen Hallgerät, die in einen Kontext mit einer alten, gebraucht gekauften Posaune gebracht werden. Deren Mundstück

wird durch einen Sprechertreiber, der dem Klangverstärker eines Hochfrequenztoners aus einer öffentlichen Lautsprecheranlage entnommen ist, und durch einen Blaswandler ersetzt. Am Stimmbogen, an der Krümmung wird ein Entfernungsmesser angebracht, der mit dem Stimmzug durch eine neumodische, ausziehbare Hundeleine verbunden ist. Es ist die Tatsache, daß man über das Zusammenbasteln von fortgeschrittenster Musikelektronik mit Secondhand-Ware und gemischten Objekten zu einer Re-Organisation dessen kommt, was am Anfang des Musizierens steht: Eine Sache, die lange Zeit gerade durch die Elektronische Musik verschüttet schien und die man mit Entstehung der Live-Elektronik zu kompensieren versucht hat: Musizieren als taktiles, physisches Erleben, indem der direkte Bezug von Körperausdruck und Klangproduktion wiederhergestellt ist.