

Ultrareduzierte Klangstrukturen und Synthesen, meist sehr leise vorgeführt in Strukturen von Statik, Wiederholung und Chaos ... abstrakte Digitalgrooves im modernen Sounddesign...« – so rezensieren einschlägige Magazine die CD-Produktionen von *rastermusic* und *noton*. Seit Anfang 2000 in Kooperation (*raster-noton*) veröffentlicht das Label Arbeiten von Ein-Mann- und Gruppen-Projekten, die mit dem Begriff elektronische Hörmusik wohl am besten umschrieben sind.

Diese Art von Musik trifft auf ein mehrfaches Interesse. Ausstellungseröffnungen, Festivals Neuer Musik aber auch bestimmte Clubs sind geeignete Orte der Präsentation. Und so verwundert es kaum, wenn auch aus verschiedenen Perspektiven versucht wird, dieses Label zu verorten. » ... was kommt, wenn der Club geht? ... titelt zum Beispiel die in Berlin herausgegebene Zeitschrift *DE:BUG* (Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte) einen ganzseitigen Artikel und spielt damit auf die klangästhetische wie auch lokale Nähe zur Clubkultur an. »... obwohl Elektronik Listening kaum das Projekt ist, das wirklich Euphorie hervorrufen könnte, weil es sich vom ›klassischen‹ Club und der an ihn angeschlossenen produktiven Hysterie schon zu weit entfernt hat, scheint *raster-notons* Idee vom (Hör-)Club gut zu funktionieren«<sup>1</sup>.

Im zunehmend diffuser werdenden Feld der Musikproduktion läßt sich bei dem Label *raster-noton* auf mehrerlei Ebenen Gemeinsames und Trennendes zu Phänomenen bzw. Kulturformen wie Techno, House und Elektro ausmachen: hinsichtlich der Orte bzw. Räume der Präsentation, des Selbstverständnisses als Label und hinsichtlich klangästhetischer Präferenzen bzw. Gestaltungsprinzipien.

## Orte und Räume

In den vergangenen Jahren waren Projekte des Labels Gast sehr verschiedener Veranstalter: beim *Sonar-Festival* (Barcelona 1997), bei der *ars electronica* (Linz 1997), beim *Steim Festival* (Amsterdam 1998), im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe 1999), bei *phonotaktik* (Wien 1999), in der Volksbühne (Berlin 1999), bei der *transmediale* (Berlin 2000) und im Guggenheimmuseum (New York 2000). Diese unvollständige Aufzählung liest sich keinesfalls wie ein *who is who* der metropolitanen Clubszenen, handelt es sich doch vielmehr um Orte des ambivalenten Dazwischen, um Orte bzw. Veranstalter, die sich in den letzten Jahren verstärkt solchen künstlerischen Formen zugewandt haben, die zwischen dem einen (Pop-Clubkultur) und dem anderen (artifizielle Elektronik) nicht unter-

Susanne Binas

# raster-noton

## Ein Label-Porträt

scheiden. Mit den konspirativen Strategien (Auswahl der Locations, flyer) und dem kulturellen Flair der Clubszenen aber haben sie wenig gemein. Unter den Künstlern jedoch gibt es seit geraumer Zeit einige Wanderer zwischen den Welten, neben *raster-noton* zum Beispiel das Wiener Label *MEGO* oder *Staalplaat* in Amsterdam/Berlin.

Während der *transmediale* in Berlin, dem parallel zur Berlinale stattfindenden Videofest, gehörte dem *raster-noton*-Label eine ganze Nacht. Real-time-audio-visuals für einen knapp 15m<sup>3</sup> großen, langgestreckten und durch drei Säulen abgestützten Raum mit niedriger Decke, Bar, Projektionsfläche und dem außergewöhnlichen Blick auf den futuristisch anmutenden nächtlichen Alexanderplatz. Der Raum sei nicht ideal gewesen, bewerten Frank Bretschneider (artifizielles Kürzel: aka Komet) und Carsten Nicolai (artifizielles Kürzel: aka Noto) den Abend, weil er der Konzentration von Machern und Publikum mehr im Wege war, als er die filigranen Nuancen bestimmter Tracks oder die undurchdringlichen Soundwände von *SIGNAL* hätte wirklich zur Geltung bringen können. Gut zwei Monate zuvor hatte das Label mit seiner Präsentation *20'to 2000*<sup>2</sup> live den großen Saal der Berliner Volksbühne gefüllt. Das Publikum hörte über vier Stunden vom Sessel aus elektronische Musik.

## Label-Selbstverständnis

Um Produktionen sogenannter minimal-elektronic-music eine Plattform zu geben, gründeten Olaf Bender und Frank Bretschneider 1996 in Chemnitz das Label *rastermusic*. Adresse, Produktions- und Experimentierzentrum ist das eigene Studio vor Ort, in dem Künstler zeit- und kostenunabhängig arbeiten können. Von Beginn an stehen Veröffentlichungen von Serien, nicht bestimmte Personen im Zentrum der Labelpolitik. Zum unmittelbaren Umfeld des *rastermusic*-Labels gehörte von Beginn an der eher in Kreisen bildender Künstler bekannte Carsten Nicolai, der seit Anfang der 90er Jahre Klangerbeiten als selbstverständlichen Teil seiner Ausstellungsprojekte (Tafelbild, Objekte, Installationen) dokumentiert und diese seit

1 Ulrich Gutmair, *Was kommt, wenn der Club geht?* RASTER-NOTON/ 20'TO 2000, in: *DE:BUG*, 032/0200, S. 18.

2 Das CD-Magazin erhält in diesem Jahr die *goldene nica. ars electronica*.

1994 auf dem eigenen Label *noton*, zunächst einem Sublabel von *rastermusic* veröffentlicht. Den Zusammenschluß zu *raster-noton* vollzogen beide anlässlich der Produktion und Veröffentlichung des konzeptionell angelegten CD Magazins *20'to 2000*<sup>3</sup>.

Wörtlich genommen ist ein Label ein Anhänger, Aufkleber, ein Schallplattenetikett, das ursprünglich auf den Hersteller einer Schallplatte verwies. Im Laufe der jüngeren Musikgeschichte (Bedeutung diverser Tonträgerformate für die Herstellung und Verbreitung von Musik), vor allem aber durch Konzentrations- und Diversifikationsprozesse der Musikindustrie wurde es zunehmend zu einem reinen Markenzeichen, zur Bezeichnung eines bestimmten Unternehmens der Tonträgerindustrie.

In den hier interessierenden Zusammenhängen allerdings, zum Beispiel auf lokalen Ebenen der Musikproduktion oder im Kontext der Herstellung und des Vertriebs von sogenannten Nischenprodukten, dort also, wo Künstler, Musiker, Bands, DJs, Produzenten oder Labelbetreiber enger aufeinander bezogen, ja, bisweilen identisch sind, wird Name und Image eines Labels zur Klammer für Identität und sorgt für Vertrauen bei den Käufern, denen ein Durchblick angesichts des unüberschaubar gewordenen Marktes nicht mehr möglich ist.

So wie ein DJ nicht unter »bürgerlichem« Namen sondern unter artifiziellen Kürzeln<sup>4</sup> in Clubs auflegt oder auf Vinyl bzw. CD veröffentlicht, steht auch kein bestimmter Künstler im Zentrum entsprechender Labelpolitik. Die Promotion von Namen tritt hinter der Promotion des Labels und der einzelnen, dort veröffentlichten Tracks zurück. Folgerichtig gilt auch das Gestaltungsinteresse nicht dem einzelnen Künstler – wie in der Popmusik im allgemeinen üblich – sondern dem Label. Das minimalistische Design der Produkte des *raster-noton*-Labels erinnert an das prototypische, mit spärlichen Informationen bedruckte Vinyl, wie man es aus den Zusammenhängen von Techno und House kennt.

Die Betreiber von *raster-noton* schätzen die Möglichkeit der kollaborativen Organisation eines Labels in diesem Sinne außerordentlich. Damit kollidieren sie nun andererseits mit den Gepflogenheiten des Kunstbetriebs, in dem sie – wie weiter oben bereits angedeutet – einen bedeutenden Teil ihrer Arbeiten realisieren. Der Kunstbetrieb (Galerien, Museen, Festivals, große Ausstellungen wie die *documenta* etc.) operiert vor allem mit großen Namen, der Aura bzw. dem Image eines bestimmten Künstlers und dessen Personalstil. Der Be-

zum Kapital werden. Vor allem Carsten Nicolai – der seine eher visuell angelegten Arbeiten durch die Galerie *Eigen+Art* (Berlin und Leipzig) vertreten läßt – agiert in dieser spannungsreichen Konstellation.

## Klangästhetische Präferenzen

Plattform, Label, Design, Tracks – damit sind gleichsam Gestalteigenschaften des akustischen und visuellen Materials benannt, die sich ihrerseits in einem ähnlich »entpersonalisierten« Zustand befinden. »Erkennungszeichen«, Handschriften oder Personalstile geraten angesichts technologiegeleiteter Klang- und Bildgestaltung zu absurden Kategorien. Ungeachtet dessen führt der spezifische Umgang der Künstler mit dem Equipment (Oszillatoren, Oszilloskope, modulare Synthesizer, Sampler, apple-PCs) zu nuancenreichen Ergebnissen, die über rhythmische Dichte, Transparenz, Frequenzspektren, Elementarisierung und ähnliches beschreibbar wären.

Wenn Carsten Nicolai betont<sup>5</sup>, daß etwas schön ist, wenn es sich von Bedeutung und Kontext separiert, dann ist dies nicht so sehr ein Credo postmodernen Kunstverständnisses – dies sicherlich auch –, sondern Ausdruck der Faszination am unmittelbaren Klang; einem Material, das jenseits von Zeichen und Symbolen psycho-physiologische Reizkraft besitzt, die man schneller kommunizieren könne als visuelle Gestalten. Der rohe Klang (bei Nicolai durch niedrige Samplingraten gewonnen) verweist als leeres Zeichen auf nichts als die Informationsverarbeitung selbst, also letztendlich auf den fließenden Strom, der sie generiert.<sup>6</sup>

Carsten Nicolai hat Ende der 80er Jahre in Dresden Landschaftsgestaltung studiert, möglicherweise stammen aus jenen Tagen die Aufmerksamkeit und sein sicheres Gefühl für das Generieren von Material- und Strukturmetamorphosen. In den bisweilen an Versuchsanordnungen erinnernden Strukturen gestattet er sich den Zugriff auf das »Vormusikalische«. Aus entsorgten Oszilloskopen und Impulsströmen digitaler Kommunikationstechnik gewinnt er seine Datenpools; wundersame Proben aus dem Klangreservoir des Informationszeitalters.

Klangästhetik, Labeldesign und die Namen der Projekte selbst legen eine hohe Affinität zu Technologie und Elektronik nahe. Eine Facette dieser Neigung wird durch den Umstand bestimmt, daß die Gestaltung von akustischen Materialien für »Nichtmusiker bzw. -instrumentalisten« nur über technische Mittel zu haben ist. Daß diese Instrumente (heut-

3 *20'to 2000* ist eine limitierte aufgelegte Serie von zwölf Arbeiten verschiedener Künstler (z.B. Ilpo Vaisanen/panasonic, Thomas Brinkmann/ernst Label, scanner, Komet, Noto, Beytone u.a.), jeweils von 20 Minuten Länge, eine Art Manifest von Millennium-Design und neuer Technologie (*twelve releases about the cutting edge of the millennium*) im transparenten Packaging. In der gestalteten Form eines modularen Objektes (entworfen von der Berliner Designergruppe Bless) hat das Museum of Modern Art New York die Serie als ersten digitalen Tonträger in seine Bestände aufgenommen.

5 Interview der Autorin mit Frank Bretschneider und Carsten Nicolai, Berlin 5. März 2000.

4 Auch die Betreiber des *raster-noton* Labels verwenden für sich artifizielle Kürzel: Olaf Bender = aka BEY-TONE, Frank Bretschneider = aka KOMET oder Carsten Nicolai = aka NOTO.

6 Vgl. Carsten Nicolai befragt von Ulrich Gutmair, *Was kommt, wenn der Club geht?* in: *DE:BUG*, 032/0200, S. 18.

zutage vor allem der Computer) immer auch eine unmittelbare optische Kontrolle zulassen – und dies ist für jemanden um so interessanter, der aus der bildenden Kunst kommt –, stellt einen willkommenen Nebeneffekt dar, vor allem, wenn es um die live-Präsentation der Tracks geht. Und auch für den Hörer/Seher (alle live-Präsentationen kombinieren in real-time Klang und Bildprojektionen) verschwimmen die Materialebenen. Das eher im Umgang mit Klang geübte Ohr vermutet graphische Herangehensweisen, die bewegten Bilder hingegen lassen den Aspekt räumlich fixierter Punkte in fließender Zeit in den Vordergrund treten.

Digitale Synthese-, Speicher- und Wiedergabetechnologien ermöglichen die Kombination, die Visualisierung von Klang und umgekehrt, denn im binären Code steckt die Potenz der Synthese jeglicher Materialebenen. Musik graphisch umzusetzen, ist nun keineswegs eine Erfindung des Computerzeitalters. Die Benutzeroberflächen heutiger Computerprogramme zur Klangspeicherung und Wiedergabe sind nun aber in einem Maße grafisch organisiert (Blockschemata im Musiksequenzerprogramm), daß sich »lediglich« per Mouseklick Sequenzerblöcke verschieben, aneinanderreihen und verschachteln lassen. Die so generierten Klangresultate erscheinen ihrerseits ausgesprochen graphisch; Klanglinien, -plateaus oder -blöcke kann man quasi hören.

## Anfänge und Wege

Wie Carsten Nicolai, so versteht sich auch Frank Bretschneider nicht in erster Linie als Musiker bzw. Komponist. Trotzdem mußte auch er die Erfahrung machen, daß man mittels Musik Ideen bei weitem schneller kommunizieren kann, als via Graphik. Mitte der 80er Jahre gründete er zusammen mit Freunden in Karl-Marx-Stadt das »Band«-Projekt AG.Geige. Fast alle Beteiligten hatten bis dahin vor allem im bildkünstlerischen Bereich gearbeitet. AG. Geige befreite das Tafelbild aus seinen Fesseln und brachte es auf die Bühne. In Phantasy-Kostümen zwischen »elektrischen Bananen« (Gitarren), einem Commodore 64 (bühnentauglicher Computer) und 8mm- und 16mm-Filmen, deren Spektrum von zerkratzten und übermalten Schnipseln, grafisch pulsierenden Computeranimationen bis hin zu rhythmisierten Surrealisten reichte, verbreiteten sie »Zeichen und Wunder« (gleichlautender Titel). Unter DDR-typisch schwierigen technischen und materiellen Bedingungen entwickelten sie ihr Konzept einer elektro-logischen Versuchsanordnung und nannten es »Trick-

beat«<sup>7</sup>. Damals schon irritierten sie auf diese Weise die balladen- und rocksonggeprägte Musiklandschaft der DDR mit Vorformen des trackmodellings. Ihre »Titel« basierten auf Endlosschleifen, Tape-Loops und skurrilen Klanglinien und -plateaus. »Man schuf sich vernetzte Parallelwelten und kodierte die Realität nach eigensinnigen Vorstellungen und Bedürfnissen, benutzte dafür Zeichensystem der sich permanent erweiternden Felder der Künste, Musik, Mode und Graffities ...«<sup>8</sup>

An der Wiege solcher Konzepte standen auch in der DDR Free-Jazz, Performance und Fluxus, künstlerische Formen, denen die Aktion bei weitem wichtiger ist als das Produkt. In diesem Umfeld von Improvisation, Sessions und Happenings machte man seine ersten Erfahrungen im Umgang mit akustischem Material. Noice-performances von A.R. Penck wurden zu Schlüsselerlebnissen früher künstlerischer Begegnungen. Daneben verfolgten die Mitglieder der AG.Geige, Frank Bretschneider, Olaf Bender und Carsten Nicolai, unablässig die internationalen Strömungen und Veränderungen im Kunst- und Musikgeschehen, kannten entsprechende Tonträger und stellten sich ein Equipment zusammen, mit dem man als »Nichtmusiker« bewußt Klang organisieren und Songs erarbeiten konnte.

Seit Mitte der 80er Jahre veröffentlichte Frank Bretschneider auf dem eigenen Home-Kassetten-Label *klangFarBe* in limitierter Auflage neben den Produktionen der AG.Geige experimentelle Tape-Musik. Kassetten-Label-Arbeit war im Angesicht der rigiden Veröffentlichungspolitik der einzigen Plattenfirma in der DDR (Amiga) für Frank Bretschneider jedoch nicht nur eine Notlösung. Er betrieb sein Label aus produktions- und vertriebstechnischer, aber auch aus ästhetischer Sicht. Die Cover waren liebevoll, mühsam und nichtsdestotrotz professionell gestaltete (Siebdruck, Fotografien) und produzierte Objekte, die den Kultcharakter mancher Kasette wirkungsvoll halfen zu unterstreichen. Solche Kassetten-Label waren wichtige Kommunikationsmittel und -anreger<sup>9</sup>. Angesichts des nach der Maueröffnung zugänglichen Musik-Elektronik-Marktes (inklusive CDs) äußerte Frank Bretschneider: »Wir werden auch weiterhin Kassetten produzieren; der Vorteil und Reiz liegt vor allem in der einfachen Handhabung des Mediums (niedrige Produktionskosten, sofortige Verfügbarkeit) und der totalen Kontrolle über alle Komponenten des Produktes. Der eigentliche Produktionsprozeß ist eigentlich im Ein-Mann-Betrieb zu realisieren, das Produkt wird daher nicht durch die Einmischung und Kontrolle Dritter

7 AG. Geige; Trickbeat (Amiga 856 491, 1989), gleichfalls als Tape *Trickbeat* bei *klangFarBe* 008 zum Teil mit anderen Titeln als die später veröffentlichte LP.

8 Heinz Havemeister, *Elektronland am Echostrand: AG.Geige*, in: *Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, Hip-Hop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag: Berlin 1999, S. 227.

9 Man hielt sich an die im Graphikbereich üblichen Auflagenhöhen (max. 100), deren privater Vertrieb ohne Genehmigungen möglich war.

beeinflusst. Man ist an keine Mindeststückzahlen gebunden und kann beim heutigen Stand der Technik auch bei Kassettenproduktionen eine professionelle Tonqualität erreichen.«<sup>10</sup>

Als sich diese Maximen im Medium CompactDisc realisieren lassen, entschließt sich Frank Bretschneider zusammen mit Olaf Bender (der Anfang der 90er Jahre beim Indigo-Vertrieb für die Labelarbeit wichtige Erfahrungen sammelte), erneut ein Label zu gründen: *rastermusic*. 1992 hatte sich die AG.Geige endgültig aufgelöst und ihr Studioequipment hinterlassen. Selbstverständlich wurde im Laufe der Jahre technisch »umgerüstet«. Im Zentrum des Interesses steht nun elektronische Hörmusik jenseits von Harmonien, Arrangements und akustischem Instrumentarium, rhythmisch allerdings auf den Pattern von Popmusik basierend. Es erscheinen die ersten Veröffentlichungen von Serien und Produktlinien (vgl. Label-Selbstverständnis). Dabei wünscht man anfangs, sich dem Industriedesign der Covergestaltung entziehen zu können, doch das ist – will man in die einschlägigen Vertriebskanäle (Indigo) – nicht möglich. Das zurückhaltend transparente Design hält sich an die Industriestandards und korrespondiert gleichermaßen mit der spezifischen Ästhetik. Die Auflagenhöhen variieren von Produkt zu Produkt, Startauflagen liegen durchschnittlich bei eintausend, können auch bei zweitausend CDs limitiert sein oder aber unlimitiert verkauft werden. Collectors Items (Sammlerstücke wie *20' to 2000*) werden wie Kunstobjekte behandelt, also limitiert aufgelegt. Interessierte finden die Produkte von *raster-noton* in Spezialgeschäften (hardwax und staalplaat in Berlin), bei A-Musik in Köln und über entsprechende on-line oder mail-order Vertriebe (MEGO, K-RAA-K, forced exposure/USA). Lange bevor *raster-noton* in den Kreisen hiesiger Elektronik-Freunde bekannt wurde, orderten spezielle Läden und online-Vertriebe in den USA, Japan, Spanien, Belgien oder Australien.

Frank Bretschneider und Carsten Nicolai beobachten Veränderungen in der Clublandschaft, vom Tanzclub hin zum Hörclub, Clubs, die erlauben, zu sehen und zu hören, in denen das Filigrane ihrer Klangkonstruktionen nicht verlorengeht. Den Kubus im ZKM bezeichnen sie als einen geradezu idealen Raum, weil er einem White Cube gleicht, der seine Neutralität wiedergewonnen hat. Die ununterbrochene Jagd nach immer wieder neuen Räumen, mit denen man sich – will man ihnen gerecht werden – konsequent auseinandersetzen muß, absorbiert – so Carsten Nicolai – zu

30 viele Kräfte. »Das hält einen auf, man kämpft

mit irgendwelchen kuriosen Dingen und fragt sich, warum kämpfe ich denn. Mittlerweile halte ich nicht mehr so viel davon, für spezielle Orte Ideen zu entwickeln.«<sup>11</sup>

Ideal scheint die Zeit für *raster-noton*, weil die Faszination konsequenter Licht-Sound-Vernetzungen, d.h. multimedialer und interaktiver Technik gegenwärtig in Kunst und Gesellschaft eine allgemeine geworden ist und sich zunehmend Felder ihrer zweckfreien, aber auch unterhaltsamen Darstellung und Reflexion sucht.

Medienkunst dieser Art ist nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Mit Interesse wird sie sowohl in den einschlägigen Magazinen und auf den Podien der Popkultur (*DE:BUG*, *wire-Magazine* etc., Clubs, entsprechende Mail-oder on-line Vertriebe) als auch im institutionalisierten Kunstbetrieb (Museum of Modern Art, *dokumenta*, ZKM) wahrgenommen, präsentiert und besprochen. Popkultur ist ohnehin interessiert an allem was innovativ, skurril und auffällig ist. Dabei kann die spartanische Geste in einem bestimmten Kontext diese Funktion genauso erfüllen, wie das schrille Outfit in einem anderen. Schwieriger wird es schon, das Interesse eines etablierten Musikfestivals an derlei Phänomenen zu verstehen. Ist es die verzweifelte Suche nach anderen Tönen und neuen Gesichtern angesichts forcierter Legitimationsdebatten, dem sich das »Neutönergeschäft unter Ausschluß der Öffentlichkeit«<sup>12</sup> ausgesetzt sieht und seine Türen jenen öffnet, »die nicht den Ballast der Musikgeschichte mit sich herumtragen, die viel intuitiver mit Musik umgehen und nicht um jeden Preis Tiefsinn produzieren wollen«<sup>13</sup>.

Eine Labelstruktur – wie die von *raster-noton* – scheint multiple anschlussfähig, sowohl ästhetisch als auch ökonomisch. ■

10 Frank Bretschneider im Interview mit Kay Manazon, zit. nach: DDR-Kassettenzene (2), in: *nmi* 6/90, S. 15.

11 Carsten Nicolai während der Podiumsdiskussion *Klangkunst institutionalisieren?* im Rahmen des Symposiums *Klang-Kunst-Räume* am 10.10.1998 Berlin, veröff. in: S. Binas; *Klangkunst im Berliner Kulturbetrieb - die singuhr hoergalerie in parochial*, in: *singuhr-hoergalerie in parochial. klankunst - ausstellungen 1996 - 1998*, hrsg. v. S. Binas und C. Seiffarth, Pfau-Verlag: Saarbrücken 1999, S. 29.

12 Uwe Friedrich, *alles quatsch und presseprosa. Beitrag über Reinhold Friedl und das Ensemble Zeitkratzer*, in: *ticket DAS MAGAZIN FÜR DIE STADT*, Nr. 8, S. 5.

13 Reinhold Friedl, zit. n. Uwe Friedrich, ebd.