

Boulez est mort?

Als Boulez das IRCAM gründete, schien es mehr als avantgardistisch: Geradezu futuristisch im eigentlichen Sinne des Wortes, denn nicht zuletzt aus diesem Umfeld waren die Träumer, die einst, kurz nach der vorletzten Jahrhundertwende, von unvorstellbaren elektronischen Möglichkeiten phantasierten. Und trotz der ständigen Beschwörung der rasanten Geschwindigkeit technischer Entwicklungen haben es wenige geglaubt und die meisten verpaßt: die Computertechnologie ist längst demokratisiert worden. Die Preise sind erschwinglich und die musikalischen Manipulationsinstrumente verfügbar geworden.

Eine ganze Generation hat nicht nur das Klavierspielen zugunsten digitaler Tastaturen aufgegeben, sondern sich auch der einst mühevoll entstandenen Softwares wie Max/MSP und anderem bemächtigt – und die Demokratisierung zum Programm gemacht: selbstgeschriebene Patches und Programme werden nicht – wie noch nicht registrierte Patente – geheim gehalten, sondern auf Internet-Plattformen veröffentlicht – zur allgemeinen Verfügung und Weiterentwicklung. Klavierspielen ist ja ohnehin nicht mehr nötig, seit Klang und Geräusch – sound and noise – musikalisch bestimmend sein dürfen. Die neue Musik fungierte da, lange zwar nach Mozarts Tabubruch – dem Einzug des türkischen Beckens in die Hochkultur – mit Komponisten wie Varèse oder Xenakis einmal mehr als Wegbereiter, bis ihr die Computertechnologie zu Hilfe kam und auch die Popmusik in Form von Techno, Dub oder auch Hip-Hop auf weite Teile der Funktionsharmonik verzichtete.

Daß aber die Institutionalisierung des Wegbereitens, symptomatisch in der Okkupation des beliebtesten Wörtchens der Werbung »neu« durch beharrliche Großschreibung im merkwürdig zwitterhaften Stil- oder Genrebegriff »Neue Musik« mündend, nicht gut gehen konnte, war abzusehen. Das Aufbegehren gegen das undefinierte Alte – schließlich waren Schönberg und andere »Väter« schon tot – mußte spätestens in der nächsten Generation problematisch werden, der wenig anderes übrigblieb, denn gegen das Aufbegehren aufzubegehren, mit einer sozusagen flatterhaften Postmoderne: als kritischer Impetus gegen die institutionalisierte »kritische Schule« eines Adorno und Co das unkritische

Vielleicht symptomatisch, daß die seit Stockhausen und Boulez zur Musik bereits mitgelieferte verbale Erklärung, sich in der Folge in inflationär verdickenden Programmheften der einschlägigen Neue-Musik-Festivals abbildet: Mag sein, Symptom des Zen-artigen Problems, dem moralischen Imperativ der kritischen Väter zu entsprechen, was ja gleichzeitig hieße, ihm zu widersprechen. Ob augenfällig esoterische Musiken, wie etwa bei dem der Elektronik gewidmeten Festival in Donaueschingen 98, nur andere Ausflüchte bedeuten, sei dahingestellt.

Die Musik aber begann derweil auch woanders zu spielen. Schließlich hat die elektronische Musik jenseits der akademischen Studios – und nur in diesem hochsubventionierten Bereich war sie anfänglich möglich – andere Bereiche erobert. Wo anfänglich noch Musiker polemisierten, die Elektronik würde den Interpreten wegrationalisieren, ist dies zwar einerseits längst geschehen, andererseits aber ist ein neuer Interpretentypus entstanden.

Wer heute einen Techno-Club besucht, kann ein Lied davon singen: von der herkömmlichen Tanzkapelle oder Rockband keine Spur mehr, alles im Studio und am Computer produzierte Sounds, nicht umsonst der Name »techno«, bevor die Technik-Widmung in späteren Stilnamen nicht mehr erwähnenswert erscheint. Umgekehrt aber, und das hätte in diesem Ausmaß wohl kaum einer erwartet, ist eine neue Aufführungstradition entstanden: der Plattenspieler ist lange nach Cages *Cartridge Music* ein eigenständiges Instrument geworden und genauso wie ein DJ- nun auch ein Laptop-Virtuosentum entstanden.

Die musikalischen Herkünfte freilich sind so vielfältig und so anders wie die sozialen. Klassisch ausgebildete Musiker sind in der Minderzahl, denn wer Geräusch und Klang gestaltet, braucht so wenig Notenschrift und »Tonhöhen-Fetischismus« wie eine Antwort auf die offene und sicherlich unwesentliche Frage, ob das noch Musik sei, was da produziert wird.

Die Wurzeln der musikalischen Stammbäume von Musikern wie Terre Thaemlitz, Christian Fennesz, Carsten Nicolai, Erik Minkinnen, Peter Rehberg oder Akita Masami, um nur einige zu nennen, reichen von der Independent-, aber auch der 80er Jahre Cassetten-Szene (mit ihren Elektro-Protagonisten Ralf Wehowski und Achim Wollscheid) über Free Jazz und Punk bis zu Techno, Drum'n' Bass, Dub bis zu Industrial und Noise.

Entstanden sind eigene Strukturen, die am ehesten noch der Autoren-Bewegung in der Literatur ähneln: Mego Wien, le buro in Paris, dna in Rom oder das mehr am Pop orientierte

headquarter in Berlin, rastermusic in Chemnitz, A-Musik in Köln oder digital narcis in Osaka sind allesamt Gruppen von Musik-Aktivist*innen, wo kaum klar auszumachen ist, wer Musiker, wer Label-Manager, Konzertagent, Veranstalter, Internet-Vertrieb oder mehreres in Personalunion ist. Die oftmals verwirrende Namensgebung der Musiker, die je nach Projekt und Zusammenarbeit neue Namen finden, wie etwa Peter Rehberg als Pita, Carsten Nicolai als noto, Boris Hegenbart als tau, erschwert nicht nur die Orientierung, sondern ermöglicht den Musikern auch Mehrfach-Identitäten: tanzbare Musik entsteht unter einem anderen Namen als etwa »listening music« experimenteller Elektronik.

Auch zwischen den Medien wird ähnlich sauber unterschieden. Konzerte sind anders denn CDs, die produziert werden, um zu Hause genossen zu werden. Das Medium selbst aber, die Elektronik mit ihrem Klicken und Rauschen und Piepsen wird bloßgestellt. Wenn in den Produktionsstudios der akademischen Kollegen nach wie vor meist elektronische Störgeräusche peinlichst vermieden werden und Simulations-Aspekte eine immense Rolle spielen (man denke nur an die akustischen Räume der GRM-Produktionen), so sind im experimentellen Clubumfeld längst sämtliche Übersteuerungen, Mausklickgeräusche, aber auch die billigen Sounds elektronischer Gebrauchsgegenstände, wie Videospiele, Gameboys etc. ästhetisch fruchtbar gemacht worden.

Als Musikinstrument betrachtet, bietet der Computer freilich nicht nur reichhaltige Möglichkeiten, sondern wie jedes Instrument unterliegt er Einschränkungen und legt somit umgekehrt gewisse musikalische Strukturen nahe. Verknüpft und nicht nur deshalb gewagt formuliert, ist dem Rechner der Loop eingeschrieben (wer auch nur ein wenig mit Programmiersprachen in Berührung kam, weiß von der Bedeutung der Schleife) und die flexible physische Steuerung des Klanges ist der Live-Verwendung eher fremd. Kaum verwunderlich, daß die frühen elektroakustischen Loop-Stücke Steve Reichs immer wieder als Referenz angegeben werden.

Mono-Thematik, gäbe es denn Themen oder was sich als solches bezeichnen ließe, wäre für die Musik der Labels wie Mego, Staalplaat, noto, Teile von A-Musik oder digital narcis die richtige Charakterisierung. Schließlich gibt es den Terminus Mono-Materialität nicht. Die Soundbearbeitung am Computer – besonders in Echtzeit – aber liebt die ständige Variation von Klangmaterial, sprich »samples«, und beschränkt so die Form oft auf minimalistische Texturen und



crescendo- oder decrescendo-Dramaturgien, wie es ja auch die Neue Musik nach dem Verlust der Funktionsharmonik und der Emanzipation des Klangs gerne tat (man denke etwa an Spahlingers *Morendo*). Andererseits bietet der harsche Cut nicht nur die Möglichkeit dramaturgischer Überraschung, sondern ermöglicht auch hemmungslosen Eklektizismus. Zu beobachten aber bleibt, daß entwickelnde Techniken, wie beispielsweise Mozarts durchbrochener Satz, dem Medium des Computers kaum eingeschrieben sind.

Umgekehrt macht sich etwa Terre Thaemlitz diese Einschränkungen zunutze, indem seine Musik ihre eigenen Bearbeitungsstrukturen bloßlegt (etwa »couture cosmetique« auf milles plateaux), da wird das ursprüngliche Klangmaterial plötzlich zurückgenommen und akustisch wie durch eine Milchglascheibe betrachtet: Spiel der Zitat- mit der Bearbeitungsebene.

Die technischen Implikationen seien aber nur angedeutet. Festzuhalten bleibt, daß sich eine äußerst lebendige und intensiv vernetzte »Szene« gebildet hat, die allerdings nach wie vor in einem völlig anderen sozialen Umfeld plaziert ist als die neue oder die elektroakustische Musik. Und hier liegt sicherlich die so häufig bemühte Referenz zum Pop, die ja keineswegs beinhaltet, daß diese Musik so ungeheuer populär wäre. Vielleicht wurzelt im dort noch glaubwürdigen Impetus des Aufbegehrens der vielbeschworene neue Zusammenhang von Pop und Avantgarde. ■

Sampling Rage Club im Podewil mit Gert-Jan Prints aus Amsterdam, Foto: Werner Puntigam.