

# Club als Hörraum

## Musikalische Kommunikationsprozesse im Zeichen der Wohnzimmerstudios

**D**as Nebeneinander von tiefschürfenden oder auch nur unterhaltenden Wertevorstellungen zwischen den Polaritäten von indigenen Stimmen aus dem Regenwald und globalen Entwicklungsstrategien im Internet, zwischen Unikat, Masse und Einschaltquote, zwischen ritualisierter Moderne, High Tech Culture, Fuzzy Logic, Cyberspace und Kommerz, dieses Nebeneinander brachte auch die zentripetalen Wertemonopole der Musik ins rasende Schlingern. Hegemoniale Deutungskonzepte verschwinden längst im Nebel der Geschichte. Sie unterliegen der Beliebigkeit des Möglichen in der Verbindlichkeit des Unmöglich-Gewordenen. Im Grauzonenbereich partikularistischer Ströme lösen sich die Konturen veralteter Deutungsmonopole automatisch auf. Elitäre Meinungsstrukturen, philosophische Credo der Aufklärung und der Gegenaufklärung, Ansprüche der Moderne, der Avantgarde und der musikalischen Kehre sind durch die demokratische Vielfalt der Kulturen, aber auch durch die egalisierende Vielfalt der scheinbar immer mehr sich gegenseitig anpassenden Medienkanäle ins Wanken geraten.<sup>1</sup>

1 Max Peter Baumann, *Musik im interkulturellen Dialog*, in: *Musik im interkulturellen Dialog. Zur Dekonstruktion der Ethnomusikologie in Berlin*, Berlin (Internationales Institut für Traditionelle Musik e.V.) 1996

### Die Produktionsseite

Spricht man über die Clubszene und ihre musikalische Ästhetik, werden gern Attribute wie »Einsame Soundtüftler« (gemeint sind die Elektroniker der Sampling-Generation) verwendet. Aus soziologischer Sicht hat sich die Kategorie »Zeitalter der Entkörperlichung« etabliert, von Hyperverkörperlichung reden wieder andere, in konservativen Rezipientenschichten wird gar vom »Aus« des lebendigen Musizierens gesprochen. Wie immer auch dieses relativ junge Phänomen der elektronischen Musik beurteilt werden mag: Skeptiker und Optimisten unter den Musikern, Komponisten, Theoretikern, Kulturvermittlern oder Rezipienten hatten mittlerweile zwei Jahrzehnte Zeit, sich daran zu gewöhnen, daß digitale Technologien neue Formen der Musikproduktion, Interpretation und Rezeption mit sich gebracht haben. Der ästhetische Regelkanon der Musik beginnt sich in einem

10 Ausmaß zu verändern, das höchstens noch

mit der Ablösung des über tausendjährigen europäischen Kadenzierungssystems durch Schönbergs Zwölfton-Prinzip verglichen werden kann. Augen und Ohren sind auf neue Weise gefordert, wenngleich beide Sinne in der Musikgeschichte nie getrennt waren. Schon zu Beginn der musikalischen Neuzeit, im frühen Mittelalter, dachten Mönche wie Augustinus, Hucbald und Guido v. Arezzo über die Produktionsseite des Kunstprozesses nach. In ihren Schriften wird eine Arbeitsteilung festgeschrieben, in Folge derer Komponisten allein, und zwar auf der Produktionsseite, arbeiten. Bis heute gilt diese Arbeitsteilung, obwohl die musikalische Elektronik seit den frühen 50er Jahren, erst recht seit der Existenz der Sampler seit 1979, auch für den Komponisten den Beginn einer neuen Ära markiert: Non-elektronische Komponisten können ohne andere Musiker keine Ensemble-Klänge erzeugen, der elektronische Komponist aber schafft und realisiert komplexe Stücke allein. Musiksoziologisch gesehen ist dies eine Revolution, denn durch die Popularisierung von Musikproduktion durch Sampler und den zugehörigen computertechnischen »Maschinenpark« (wie etwa digitale Musikprogramme), hat sich eine typisch gewordene Personalunion Composer-Performer-Producer etabliert. Stücke für die Bühne entstehen weitgehend in professionellen Wohnzimmerstudios, wo nicht selten auch CDs oder Platten produziert werden. Zum Performer wird der Komponist bei der Aufführung seiner Arbeiten, die aus einer Mischung von Live-Elektronik und vorproduziertem Material besteht, Elektroniker der Sampling-Periode führen sich selbst auf. »Interpretation« hat andere Formen angenommen. Entweder wird klanglich etwas gänzlich Neues geschaffen oder es werden konservierte Arbeitsergebnisse der Kollegen wie CDs verwendet und weiterverarbeitet.

Revolutioniert wurde die Musikproduktion auch dadurch, daß Notation oder Notenkennnisse längst schon nicht mehr zwingend die handwerkliche Basis für Musiker, erst recht nicht im Elektronik-Bereich, sind. An deren Stelle traten Technologiekenntnisse als handwerkliche Grundlagen und Verfahrensweisen des Komponierens. Den Musikern arbeiten mitunter Softwarespezialisten zu, was einerseits den Komponisten entlastet, andererseits auf die wachsende Kompliziertheit elektronischer Werkzeuge verweist. Fällt das enge Korsett von gerade einmal zwölf Tönen (eingeschlossen Mikrintervallik und geräuschhafter Ausdifferenzierung) und ihrer regelhaften Verarbeitung weg, so fallen auch kompositorische Tabus. So zeichnet die neuen Elektroniker gegenüber den Elektroakustikern

vergangener Jahrzehnte Unbefangenheit gegenüber allen bisherigen Musiktraditionen aus. Ihre Chance ist die kompositionsgeschichtlich nicht vorbelastete Auseinandersetzung mit den musikalischen Avantgarden – und strukturelle Neugier. So erhält Musik in den letzten Jahren aus der Elektronik zum einen ästhetische Impulse unterschiedlichster Art, vom rein Musikalisch-Klanglichen bis hin zu audio-visuellen Raumkonzepten und hat zum anderen, wie oben gezeigt, jenen Typ des Composer-Performer-Producer hervorgebracht. Mit diesen neuen, kreativen Akteuren der jungen elektronischen Musik ist zugleich eine neue kulturelle Szene zeitgenössischer Musik entstanden, die sogenannte Club-Kultur, die zum Sammelbecken für Musiker verschiedenster ästhetischer, künstlerischer und sogar kultureller Richtungen geworden ist: Technikfreaks sind unter ihnen ebenso zu finden wie Filmer, bildende Künstler, Autodidakten und Musiker, sie kommen aus der Popmusik, aus der Improvisationsszene oder sind akademisch ausgebildete Interpreten und Komponisten.

Die musikalischen Resultate dieses sozialen Konglomerats sorgen für Frische. Genauer betrachtet ist es sogar höchst erstaunlich, was sich in der Club-Kultur für ein differenziertes Klangmaterial an vermeintlich so schäbigen, knisternden und knackenden Klängen tummelt. Und so mancher Musiker setzt angesichts der Vielfalt, die digitale Klangverarbeitung mit sich bringt, wieder auf Reduktion, wie etwa Main = Robert Hampson aus Großbritannien, der, von der Gitarre kommend, deren Instrumentalklänge zu unerhörten Sounds verarbeitet hat. Es ist übrigens nicht zu übersehen, daß produktive Impulse für Kompositionsentwicklung gerade von jenen Komponisten ausgehen, die nicht ausschließlich aus musikalischen Zusammenhängen stammen, wie z.B. der Architekt, Mathematiker und Komponist Iannis Xenakis (Griechenland/Frankreich), die bildenden Künstler, Musiker und Komponisten Steve Roden (USA) und Brandon LaBelle (USA) oder rastermusic/noton<sup>2</sup> (Deutschland).

Um sich bei der Fülle des Angebotes an Stücken, Begriffen und Namen in der musikalischen Erinnerung zu behaupten, bedarf es spezieller Sound- und Projektbesonderheiten. Es wird immer schwerer, aus der Fülle diejenigen Stücke herauszufiltern, die den Diskurs über aktuelle Musik dynamisieren. Das betrifft die »akademische« Musik ebenso wie die neue elektronische Musik. Ästhetische und formale Offenheit, Suche, Synthesedenken und experimenteller Geist scheinen dabei allerdings eher von jenen neuen Elektronikern auszugehen,



Skepsis und Distanz kommen dagegen aus den »akademischen« Reihen. Dabei bieten die einen das, was den anderen zugute kommen könnte. Finden sich auf »akademischer« Seite, also auch bei den Elektroakustikern, größere gestalterische Kraft, doch abgegriffenere Sounds, so ließe sich für die Elektronikszene genau das Entgegengesetzte festhalten. Auch die Klammer »Technologie« ließe ästhetische Dialoge zu. Doch beide Szenen existieren nebeneinander. So warf der Elektroniker Richard Devine (USA) kürzlich seinem großen Vorbild, Pierre Boulez, einerseits veraltete Ansichten über Computer- und E-Musik vor, andererseits hört man als Referenznamen von Musikern der neuen elektronischen Musik immer wieder Namen wie gerade denjenigen des Leiters des IRCAM Paris oder auch diejenigen der Väter der Musique concrète, Pierre Henry und Pierre Schaeffer, Namen wie Karlheinz Stockhausen, John Cage, Tony Conrad, Steve Reich oder Edgard Varèse.

Direkte Zusammenarbeit und der Gedankenaustausch der Generationen wären ein möglicher Weg zur Annäherung, zumal das

MontagsMusik *Sampling Rage* mit Brandon LaBelle, Foto: Archiv Podewil.

<sup>2</sup> Vgl. den Artikel *raster noton*. Ein *Labelporträt* von Susanne Binas in diesem Heft, S. 27ff.

Bindeglied zur rein praktischen Musikproduktion vorhanden ist: »Komponisten von Tanzmusik wie Techno benutzen die gleichen Tools für die Klangerzeugung und -bearbeitung wie akademische Komponisten. Die Klänge und die expressive Sprache der Musik im kommerziellen Bereich wird komplexer, während Komponisten aus den akademischen instrumentalen und elektroakustischen Bereichen ihre Elfenbeintürme verlassen müssen. Wenn auch die Extrempositionen beibehalten werden, so füllt sich doch der Zwischenraum zwischen diesen Extremen mit einer Musik, die weniger Probleme mit ihrer Identität zu haben scheint als die akademische Musik.«<sup>3</sup>

3 Ludger Brümmer, *Saiten aus Stein und Holz*, in: *Lette*, 48/2000, S. 87.

## Die Rezeptionsseite

Und die musikalischen Resultate selbst? – Die Grenze zwischen U- und E-Musik ist allein dadurch durchlässiger geworden, daß die junge elektronische Musik interessante experimentelle Grauzonen betreten hat und das in Räumen, die keine reinen Hör-Räume sind, sondern Clubs – brodelnde Tiegel multidimensionaler Kommunikation. Neben den mittlerweile »klassischen« Clubs für Techno, Drum 'n' Bass, Jazz etc. haben sich Clubs auch dem Experiment verschrieben, in Berlin z.B. die NBI (Neue Berliner Initiative) und der Klub im Podewil. Daneben gibt es Labels wie Mego in Wien, oder Klangkrieg Production/Jugend Hoert e.V. in Berlin, die als Veranstalter verschiedene Orte vom Konzertsaal über Galerien bis hin zu Clubs bespielen. Dabei fällt auf, daß Musiker der sogenannten Club-Kultur, einer Tradition der Techno-Szene folgend, nicht nur unpräzise ihre akademische Ausbildung eher verschweigen, sondern auch häufig ihre Namen durch Kürzel oder Begriffe anonymisieren. Ihre bürgerlichen Namen erfährt man häufig erst, wenn sich die Konzeptnamen bereits durchgesetzt haben: Pole = Stefan Betke (Deutschland), Column One = Robert Schalinsky, René Lamp (Deutschland), in between noise = Steve Roden (USA), Marc Wannabe = Jürgen Eckloff (Deutschland), Das Synthetische Mischgewebe (DSM) = Guido Hübner (Deutschland/Frankreich), Merzbow = Masami Akita (Japan), pita = Peter Rehberg (Österreich). Akademische Schwere, selbst im Namen, wird vermieden, Musikhören soll, bei aller Ernsthaftigkeit des Anspruches, (wieder) Spaß machen, Experiment muß nicht gleichbedeutend mit »anstrengend« sein – eben Club-Kultur. Auch wenn die Initiativen zu diesen Clubs und Projekten nicht selten von Akademikern ausgehen.

Das äußerst komplexe Verhältnis von ästhetischem Vorder- und Hintergrund in der

Club-Landschaft – d.h. der Zusammenhang von Live-Act, DJ, Raumambiente, ist ideal für eine Musik, die genau auf die ästhetische Spezialisierung des jeweiligen Clubs eingeht (s.o. Techno, Drum'n'Bass). Andererseits wird das fragile Gleichgewicht in diesem komplexen Verhältnis empfindlich gestört, weicht die Musik von den im jeweiligen Club geltenden »Spielregeln« (sic!) ab. Experimentelle Projekte, die konzertanten Charakter verdienen würden, existieren zwar und die Musiker geben die Hoffnung nicht auf, Clubs zu finden, welche die oben beschriebene Synthese von Kommunikations- und Konzertraum vollbringen – doch dieser rezeptionsästhetische Spagat bleibt eine Herausforderung für beide Seiten: für die Kulturvermittler und die Musiker. Die Suche nach einem Club als kommunikativem Hörraum, einem Konzertraum als Kommunikationsraum verschiedener Szenen, gehört zu den aktuellen Herausforderungen dieser Szene. Ein gutes Konzert im falschen Rahmen stimmt ebensowenig wie ein schlechtes Konzert in einem vorzüglichen Ambiente. Und allein die Erkenntnis, daß auf beiden Seiten die Konzertformen und -qualitäten noch Reserven haben, zeigt, daß nicht nur die Musiker und Komponisten für ästhetische Umsetzungen verantwortlich zu machen sind. Es ist ebenso Aufgabe der Kulturvermittler, für einen ästhetisch und rezeptionell angemessenen Rahmen für die Verbreitung von Musik in akademischen als auch club-kulturellen Zusammenhängen zu sorgen. Musik kann nur dann selbst als Backgroundmusik funktionieren, wenn sie einerseits musikalisch als solche konzipiert wurde und andererseits die Rahmenbedingungen stimmen. Dagegen erhalten Musiker und ihre Projekte den ihnen gemäßen Stellenwert und die ihnen gemäße Aufmerksamkeit, wenn der Charakter eines Konzertes als Auführungssituation klar umrissen ist

Durch das Negieren bis dato geltender musikästhetischer Verbindlichkeiten hat die Sampling-Generation nicht nur ein riesiges Spektrum von Klängen erschlossen, sondern damit auch die Hörgewohnheiten der Rezipienten weiterentwickelt. Soundspezialisten, »einsame Tüftler«, die erst dann den heimischen Computer ausschalten, wenn *der* Klang oder *die* Kombination gefunden ist, haben mittlerweile die experimentelle Club-Kultur aus ihrem Nischendasein herausgeführt. So zeigt beispielsweise die Publikumssituation des Klubs im Berliner Podewil, daß inzwischen nicht nur eingeschworene Insider die Events (nicht Konzerte!) besuchen, sondern auch »Flaneure«, die einfach (ästhetische) Neugier treibt. In diesen Kontexten verschrecken die grenzüberschreitenden Klangindividualitäten

niemanden mehr mit der eigentlich harten Hörschule scheinbarer Wackelkontakte. Bedenken aus akademischen Kontexten, man könne beim Hören von Musik etwas nicht verstanden haben, spielen hier keine Rolle. So knüpft die Club-Kultur, wenngleich nicht bewußt, an die bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts an, mit ihrer Intention, kommunikative Kunsträume mit Ambiente zu schaffen, in denen das Experiment möglich ist und aus denen nicht nur epochemachende Musiker hervorgehen. Der Publikumsraum als stilles Gegenüber zur Bühne wurde ohnehin erst zum Ende des 19. Jahrhunderts Standard und es hat den Anschein, als bliebe er – zumindest in der Kammermusik, zu welcher der experimentelle Club ja auch gehört – nur eine Rezeptionsästhetische Episode. Der Diskurs der »akademischen« Szene und der Sampling-Generation ist im Gange, vielleicht noch etwas einseitig. Bieten Veranstalter wie das Podewil konkrete Berührungspunkte, können durchaus beachtenswerte Resultate entstehen. Die programmatische Verknüpfung von Clubkonzerten (Musik im Klub) mit »Hörkonzerten« (MontagsMusik) wird hier bereits seit einigen Jahren von einem gemischten Publikum verschiedener Szenen angenommen.

Fanden zunächst »Hörkonzerte« und Clubkonzerte getrennt statt, gehen beide Veranstaltungsschienen nunmehr immer stärker ineinander über. Den Beginn dieser Entwicklung markiert – zumindest in Deutschland – das Jahr 1997, als sich das Berliner Podewil verstärkt der neuen elektronischen Musik zuwandte. Seitdem begannen sich die verschiedenen Szenen auch miteinander zu vermischen. Musiker sehen darin eine Chance, die oben schon erwähnte Verbindung intensiven Zuhörens mit einer Clubatmosphäre nun

zu realisieren. Und es wächst die Achtung vor den neuen Möglichkeiten, die in dieser Mischform stecken: der Club hat sich zum kommunikativen Hörraum entwickelt, was wiederum der Musik nachweislich neue Impulse verliehen hat. Die Reihen *Sampling Rage* oder *Klangkrieg* im Podewil haben das gezeigt. Ein Clubraum kann dabei durchaus als eine Art Testraum fungieren, in dem noch unerfahrene Musiker erste Schritte auf die Bühne wagen, nicht selten unterstützt durch Kuratoren, die ihre Erfahrungen und ihre Szenekenntnisse einbringen. Kontinuierlich wächst das Publikum eines solchen Clubs und trägt seine rezeptiven Erfahrungen in andere Veranstaltungen, auch in solche mit nichtelektronischer Musik.

Der Ausgangspunkt für Musiker und Komponisten beider Genres, sich dem jeweils anderen Metier zuzuwenden, waren Auftragskompositionen des Podewil etwa an das Ensemble zeitkratzer Musiker und Komponisten der Elektronikszene von Noise über Rockmusik bis hin zu Komponisten von Musik für Instrumentalensembles und von stillen Klangexperimenten können und werden so mit anderem kompositionstechnischen Rüstzeug konfrontiert – ein Weg, die Distanz zwischen beiden Szenen zu verkürzen. Kulturvermittler müssen diesen Prozeß fördern und begleiten.

Der alte Klangbastler Pierre Henry bemerkte kürzlich zur Ausstellung *Sounds & Files* in Wien: »Wir haben viel erreicht und entdeckt, nun kommt es darauf an, Gefühl, Klangstruktur und Geist miteinander zu einer Musik zu verknüpfen, die Hoffnung transportiert«. ■

Die Gruppe Supersilent aus Norwegen, Foto: Ellen Ane Eggen.

