

publikum besonders an schwierigere Komponisten herangeführt werden. Das Orchester möchte sein Publikum so auch an die Grenzen der neuen Musik heranführen und zeichnet nicht nur Wachstum bei den Besucherzahlen seiner Website, sondern auch deutliche Publikumsgewinne bei solchen Konzerten. Da eine musikalische Ausbildung heute nicht mehr zur Allgemeinbildung gezählt wird, ist dies ein zukunftssträchtiger (und nachahmungswürdiger) Ansatz, der das Potential hat, weit über das Bostoner Publikum hinaus, Menschen für Musik zu begeistern.

Das Genre der Netzwerkmusik ist jung, vor allem aber unerforscht. Konferenzen wie *Music in the Global Village* werden auch in Zukunft einen wichtigen Beitrag leisten, dieses Genre zu definieren und zu erweitern.

Kai Niggemann

## Zwischen Werk und Netzwerk

**E**in Grundphänomen digitaler Musizierpraxis ist der Remix, ein Begriff, dem sich das jüngste Symposium der DEGEM am 28. Juli unter der Fragestellung *Remix – Re?* widmete. Schon das Fragezeichen im Titel machte deutlich, dass hier eine Begriffsklärung nottut. Das um so mehr, weil sich das Verfahren des Mixens und Remixens in der elektronischen Musik schon lange nicht mehr allein auf populäre und kommerzielle Genres beschränkt, sondern einer immer stärker wachsenden Anzahl von Komponisten und Musikern dazu dient, neue avancierte Ausdrucksmöglichkeiten künstlerisch zu ergründen. Das macht die Bezeichnung Remix noch komplexer, weil nun neben der vornehmlich operativen Ebene der technischen Verfahren des Mixens, die damit ursprünglich gemeint war, noch eine ästhetisch künstlerische Priorität hinzutritt.

Auf diesen Bruch in der Geschichte des Remix wies Kulturwissenschaftler Rolf Großmann in seinem Vortrag hin, der an Beispielen aus der jamaikanischen Dubszene der 60er und der New Yorker Discoszene der 70er Jahre den ursprünglichen Sinn des Mixens von phonographischem Klangmaterial deutlich machte: Die aus unterschiedlichen, originalen Tonspuren der Songs neu gemischten und mit elektronischen Soundeffekten wie Echo und Hall angereicherten Titel sollten die Musik den Bedürfnissen der jeweiligen Hörerschaft anpassen. So wurden beispielsweise zum Zweck des Non-Stop-Dancing Endlosschleifen eingebaut. Das populärmusikalische Erbe des Remix erfordert, Großmann zufolge, ein

Umdenken bei der westeuropäischen musikalischen Moderne. Denn die Idee der Abgeschlossenheit eines musikalischen Werks wird dieser Praxis nicht gerecht, die der Musik im Nebeneinander unterschiedlicher Versionen eine eher dynamische Identität verleiht. Für diesen Perspektivwechsel ist freilich die Befreiung der medialen Aufzeichnung von Klang von ihrer reinen Abbildfunktion nötig, um sie als ein eigenes ästhetisches Mittel anzuerkennen.

Im Unfertigen und Offenen, sich ständig Wandelnden eines musikalischen Remix erkannte auch der DEGEM-Vorsitzende Michael Harenberg den grundsätzlichen Unterschied zum traditionellen musikalischen Werkverständnis. An Beispielen aus der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts, nämlich Edgar Varèse und Karlheinz Stockhausen, erläuterte er die Rolle der industriellen Entwicklung für eine neue Klangästhetik. Die Remix-Praxis, bei der ein neues Stück durch Auswahl und Arrangement aus einer unüberschaubaren Menge von archiviertem Klangmaterial entsteht, sei darin als der eigentliche Bruch zum romantischen Kompositionsbegriff des analogen Zeitalters anzusehen.

Ob eine solche Fülle an für jedermann verfügbaren Samples und der entsprechenden Aufbereitungssoftware überhaupt noch ästhetisch befriedigende Ergebnisse zulasse, fragte Komponist und DEGEM-Vorstandsmitglied Frank Niehusmann daraufhin bewusst provokativ. Als Antwort präsentierte Ludger Brümmer vom ZKM in Karlsruhe einen anschaulichen Epochenvergleich. So, wie im 19. Jahrhundert in jedem bürgerlichen Haushalt ein Klavier stand, so sei heute eben jedermann ein Computer zugänglich, der, wie ehemals die akustischen Instrumente, auch das miteinander Musizieren möglich mache. Diese Demokratisierung in Bezug auf die Verfügbarkeit von Klangmitteln, so Brümmer, sei früheren Formen von Hausmusik vergleichbar und damit positiv zu sehen. Insofern ändere sich auch nichts am ästhetischen Anspruch, den sowohl der Künstler als auch sein Publikum an ein musikalisches Werk stelle. Remix sei eine eigentlich alte Methode, die lediglich mit neuem Material umginge. Diese These war auch Ausgangspunkt des Vortrags von BR-Redakteur und Hochschuldozent für multimediale Musikvermittlung Michael Schmidt, der einen geschichtlich philosophischen Blick auf die Kunst des Mixens und der Collage warf. Den Metamix aus Klängen und Geräuschen verschiedenster Stile und Kulturen hätte es in der europäischen Kunstmusik auch früher schon gegeben, wovon Werke von Gustav Mahler, Charles Ives, Pierre 39

1 <http://www.z-a-m.eu/index.html>

Schaeffers und anderer zeugten. Außerdem sei die dynamische und zum Teil ergebnisoffene Interpretation einer komponierten Partitur durch verschiedene Sänger oder Instrumentalisten den unterschiedlichen Remixes eines identischen klanglichen Ausgangsmaterials vergleichbar. Die eigentliche Besonderheit der neuen Kunstform des Mixens im Gegensatz zum traditionellen Komponieren liege Schmidt zufolge in der Gelassenheit eines freien offenen Klangspiels, das auf die Intensitätsökonomie des klassischen Werks mit seiner linearen Spannung-Lösung-Dramaturgie verzichtet.

Von der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Konzepte und der ästhetischen Strategien, die sich auf der Basis solch offenen Klangspiels entfalten können, überzeugte sich das Publikum der Münchner Klanggalerie t-u-b-e im abschließenden Konzert, dem Remix-Künstler die DEGEM-CD *90 Sekunden Wirklichkeit* als Ausgangsmaterial für eigene experimentelle Klangcollagen zugrunde legten. Während beispielsweise das Duo Gramm & Haarmann aus den Klangmaterialien der CD eine Großstadtatmosphäre mixte und die wilden Dschungelwesen Jarzan & Tane darin akustisch auf Reisen schickte, hantierte Claus van Bebber nach alter DJ-Art an seinen Plattenspielern, wofür ihm die besagte CD eigens auf Vinyl gepresst worden war. Höhe- und Schlusspunkt des Abends bildete die Performance von DJ Sniff (Takuro Mizuta Lippit), der in virtuoser Manier ein Klangfeuerwerk der Samples, Loops und Remixes vorführte. Begleitend dazu führten Teilnehmer aus aller Welt mit Hilfe der von Jörg Stelkens entwickelten Software *tubePlug* in einer Netzwerksession im Internet vor, wie sich das miteinander Musizieren als Dialog der gemixten Klänge im Zeitalter des Remix anhören kann.

Michaela Fridrich

## Kölner MusikTriennale: Computer Musik Instrument

Stand die erste Kölner MusikTriennale, 1994 vom damaligen Philharmonie-Intendanten Franz Xaver Ohnesorg unter dem Motto *Der Klang dieses Jahrhunderts* geplant, noch wesentlich im Zeichen avancierter zeitgenössischer Musikproduktion, so verließ sich das diesjährige Festival stärker auf Bewährtes, obwohl man mit dem Titel *un-vohergesehen* wohl auch einige Neuentdeckungen in den Blick nehmen wollte. Zu den Überraschungen der MusikTriennale zählte

40

des Kölner Zentrums für aktuelle Musik (ZAM)<sup>1</sup>, einer Vereinigung von Musikern und Medienkünstlern aus der freien Szene, die sich interdisziplinär zwischen zeitgenössischer Komposition, Klangkunst und improvisierter Musik lokalisiert. Unter der Überschrift *Computer – Musik – Instrument* versammelte das ZAM vom 17. bis 19. Mai im Konzertsaal des Kölner Stadtgartens, einem vor allem in der lokalen Jazz-Szene bekannten Veranstaltungsort, eine heterogene Reihe von Musikern, die den Computer als Musikinstrument einsetzen. Die Konzerte wurden ergänzt durch nachmittägliche Werkstattgespräche mit den Musikern und Mitternachts-Lectures – ein reichhaltiges Programm.

Die Bandbreite reichte von erkennbar stark vorstrukturierter Musik, etwa in den Sets von Ekkehard Ehlers oder Bob Ostertag, bis zur freien Improvisation (zum Beispiel vom Duo Lawrence Casserley & Martin Parker). Musiker, die nie zuvor zusammen konzertiert haben, gemeinsam spielen zu lassen, birgt stets ein gewisses Risiko des Misslingens, zumal wenn komplizierte Technologie beteiligt ist. Die Programmplaner des ZAM sind dieses Risiko mehrfach eingegangen – mit durchaus unterschiedlichen Resultaten. Dass viele der Künstler bisher offenbar außerhalb sehr eng begrenzter Fachkreise kaum in Erscheinung getreten sind, dürfte zum Teil an ihrer Provenienz aus musikalischen Randbereichen liegen: Sven Hahne etwa, der am Laptop Live-Klänge der Gu Zheng-Virtuosin Xu Fengxia<sup>2</sup> verarbeitete, hat keine musikalische Ausbildung im engeren Sinne.

Zu den besonderen Ereignissen des kleinen Festivals zählte ohne Zweifel der Auftritt des vielseitigen Medienkünstlers Bob Ostertag<sup>3</sup>. Sein Stück *Special Forces*, ein den israelischen Gegenangriffen auf den Libanon gewidmeter Teil des zusammen mit dem Filmemacher Pierre Hébert entwickelten Projekts *Living Cinema* und ausschließlich aus Klängen von Computerspielen komponiert, versteht sich als sozial engagierte Musik. Wie Ostertag in seiner Mitternachts-Lecture mit dem Titel *Technology and Art in the Age of Catastrophe* näher ausführte, glaubt er zwar nicht an Kunst als Mittel, um Überzeugungen zu transportieren (»I don't think art changes anything«), aber er hält gesellschaftliche Probleme und Widersprüche durchaus für ein zentrales Thema der Kunst und sieht eine akute Gefahr in der digitalen Konvergenz der Technologien, die dem Künstler mit dem Computer essentiell dasselbe Instrument in die Hand gibt, mit dem in anderen Zusammenhängen Kriege geführt werden. Ostertag versucht auf Unterschiede in der praktischen

2 <http://www.xufengxia-music.de/anfang.htm>

3 <http://www.bobostertag.com>