

Die andere Seite des Glases: Skizzen zur Landschaft des elektronischen Musikstudios

Eine Replik auf den neu erschienenen Band
Inside the Studio – Spaces of Electronic Music
Production Berlin / Cairo

YI-AN YANG & XINYUN ZHAO

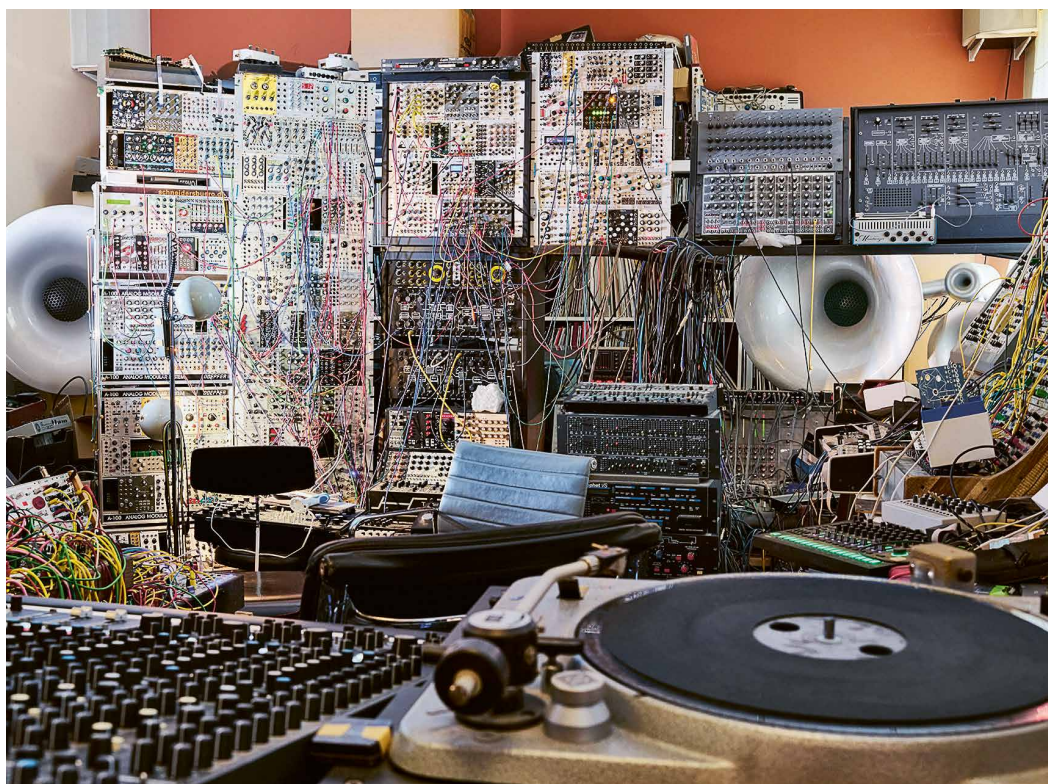
In einer Essayreihe, die 1891 zu den frühen Grundlagen der Musiktherapie beitrug, schlug der britische Geistliche Frederick Kill Harford ein nicht-invasives Prinzip vor: Die »musikalischen Heiler« – Musiker:innen, die für Patient:innen spielen – sollten keinen persönlichen Kontakt mit diesen aufnehmen, sondern hinter einem Vorhang oder gar über eine Telefonleitung musizieren. Harfords Prinzip liest sich wie eine verklausulierte Prophezeiung und nimmt jene wachsende räumliche Trennung zwischen Zuhörenden und Aufführenden vorweg, die die Musikübertragung des kommenden Jahrhunderts prägen sollte. Grammophon und Schallplatte beseitigten die Distanz zwischen Hörer:in und Musiker:in nicht – sie führten vielmehr eine fast vollständige Trennung ein: Eine im Wohnzimmer abgespielte Aufnahme musste von einer Aufführung stammen, die sich an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit ereignet hatte. Die wenig später entwickelte Radiotechnologie erfüllte eine ähnliche Funktion: Sie versammelte Zuhörer:innen in einem gemeinsamen auditiven Raum jenseits von Raum und Zeit – doch genau die Existenz dieses öffentlichen Raumes beruhte auf der Abwesenheit der Musiker:innen.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts verfolgten verschiedenste Akteure – von Glenn Gould bis zu Komponist:innen elektronischer Musik – trotz scheinbar unterschiedlicher Kontexte ein ähnliches Ziel: die Eliminierung der Aufführungsszene aus der Klangproduktion. Es war, als sei die Unsichtbarkeit der Aufführung eine notwendige Bedingung objektiver Musik, als bedeute sie die Befreiung der Zuhörenden aus der Herrschaft des Visuellen. Karlheinz Stockhausen sagte dazu:

»[In elektronischer Musik gibt es] keinen sinnvollen Zusammenhang zwischen Sehen und Hören. Elektronische Musik ist im wörtlichen Sinne unanschaulich [...] Elektronische Musik hat die innere Welt frei gemacht, denn man weiß, daß es bei ihr draußen nichts zu sehen gibt, daß die Frage sinnlos wird, womit und wie die Klänge und Klangformen erzeugt werden.«¹

Und doch hat gerade diese Unsichtbarkeit musikalischer Performance paradoxerweise eine Faszination für den Raum der Klangerzeugung befeuert. Das reichhaltige Videomaterial von Glenn Gould im Studio ist ein deutliches Indiz dafür. Wenn Musikklang unter Bedingungen strikter räumlicher Trennung produziert wird, wird das Visuelle der Produktionsumgebung leicht zu einem eigenständigen Ergebnis. Diese Obsession mit dem künstlerischen Arbeitsraum hat eine lange Geschichte: von Puccinis Dachboden bis zu Tschaikowskys Klavier wirkt die visuelle Textur solcher Räume wie ein spirituelles Medium, das die imaginative Verbindung zwischen Werk und Schöpfer:in vermittelt. Wird musikalische Performance ebenso visuell negativ wie vormals das Komponieren, übernimmt der Aufführungsraum jene Aura des Rückzugs, die einst dem Studierzimmer des Komponisten vorbehalten war – er wird zum Objekt der Neugier und Verehrung.

1 *Texte zur Musik / Karlheinz Stockhausen.* Ausgew. und zsgest. durch Christoph von Blumröder; Bd. 3, 1963–1970: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten, S. 268–269



Ricardo Villalobos' Studio

Der Musikwissenschaftler Matthias Pasdzierny (Universität der Künste Berlin) und der Fotograf Gero Cacciatore widmen sich diesem Thema gemeinsam in ihrem Buch *Inside the Studio* – eine fotografisch-interviewartige Dokumentation, die sich wie ein Museumsrundgang durch die Produktionslandschaft elektronischer Musik liest. Schon das Coverdesign des Buches verweist auf eine anthropologische Neigung der Autoren: In Ricardo Villalobos' Studio erinnern die verknoteten Kabel und die Konturen der dahinterstehenden Monitorlautsprecher an Inka-Khipus und Totems – Symbole einer fremden, doch in sich stimmigen Welt. Das Buch verfolgt dabei nicht nur die historische Entwicklung elektronischer Musikausstattung (von Kabelsalat, Drehknöpfen und Maschinen hin zu einem einzelnen Laptop auf dem Tisch), sondern zeigt das Studio selbst als kreatives Resultat der elektronischen Musiker:in. Wer solche Räume mit eigenen Händen erschafft, trägt eine Identitätsvielfalt im Sinne eines Renaissance-Menschen in sich – als Instrumentenbauer:in, Komponist:in und Performer:in zugleich.

Visuelle Wiederholungselemente durchziehen die Studiofotografien wie musikalische Phrasen in einem Satz. Die meisten Aufnahmen sind von hinten oder leicht seitlich zur Arbeitsposition der Musiker:innen aufgenommen – eine Perspektive, die nicht nur möglichst viele Details erfasst, sondern den Betrachtenden zugleich in den Blick einer neugierigen Besucher:in versetzt. In den meisten Bildern sind die Musiker:innen selbst abwesend, ihre Studios verbleiben im Zustand der Nicht-Produktion. Diese Abwesenheit entzieht den Räumen ihre eigentliche Funktion, reduziert sie auf eine Ansammlung stiller Objekte – als blicke man auf eine verstummte Stradivari oder Cézannes fossilisierte Palette im Museum. Die häufig auftretenden Synthesizer, Monitorlautsprecher, Keyboards und



Assoziatives Feld Musikstudio, früher Kabelsalat: Khipu, Inka, 1438–1532

Arbeitstische bilden durch ihre industrielle Wiederholung eine Art tonale Grundierung, während Unterschiede im Equipment und architektonische Abweichungen wie Modulationen wirken. Diese Linearität und Tonalität dienen zwar der Lesbarkeit, entspringen aber letztlich den materiellen Zwängen der Massenproduktion, denen elektronische Musikstudios an ihrer metabolischen Peripherie unterworfen sind.

Ein besonders auffälliges Variationselement ist das Fenster. Es strukturiert die visuelle Melodie der Fotos durch Licht- und Farbdifferenzierungen – seine bloße Existenz weckt Aufmerksamkeit. Etwa die Hälfte der Studios zeigen ein Fenster, in einem Drittel davon ist es mit einem Vorhang verdeckt. Für Musiker:innen, die unter hohem Mietdruck arbeiten, ist ein gut platziertes, ästhetisch reizvolles Fenster vor allem eines: ein Luxus, keine Notwendigkeit. Viele bevorzugen sogar Wandblick, um sich besser konzentrieren zu können. Insofern sind gerade die verhängten Fenster wohl der größte Luxus überhaupt.

Gleichzeitig wird das Fenster zur Öffnung für den Blick. Während die vitrinenhaften Fotografien die Studios wie unter Eis konservieren und zur kontemplativen Betrachtung einladen, dringt der Blick durch die Papierschicht des Glases in diese Räume ein – wie eine Murmel, die hineinschießt, abprallt, kreist, *moto perpetuo*. Es gibt keinen natürlichen Endpunkt dieser Betrachtung – sie muss bewusst abgebrochen oder neu ausgerichtet werden: entweder durch Rückzug des Blicks auf dieselbe Seite des Glases, oder durch eine Bewegung im Inneren der Vitrine.

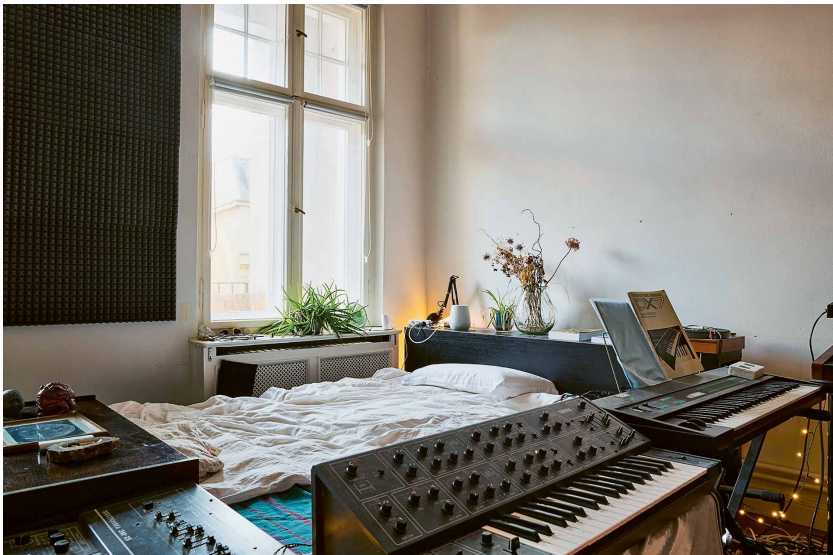
So behält das Fenster – da es keine produktive Funktion erfüllt – seinen natürlichen, nicht eingefrorenen Zustand und bietet der Beobachtung die Möglichkeit, »von der anderen Seite zu entkommen«. Es lässt den Blick durch das geschlossene Studiosystem hindurch ins fließende



Tobi Neumanns Studio

Außen treten. Dieser visuelle Durchstoß öffnet das ausgestellte Studio einer unvorhersehbaren Umgebung – man stelle sich ein berühmtes Gemälde hinter Glas vor, mit einem Loch in der Wand dahinter, durch das eine kunstlose Straßenszene sichtbar wird. Auf diese Weise wird die Fragilität des Studios auf drastische Weise angedeutet. Gleichzeitig verweist das Fenster auf das einzige zugehörige Subjekt: die Musiker:in, die im ausgestellten Raum abwesend ist – und ohne die dennoch keine Musik entstehen könnte. So entsteht ein Bruch in diesem scheinbar vollständig archivierten Raum – ein Hinweis auf das Fehlende und das Verborgene, auf eine Außenwelt und das Risiko der Oxidation, das diese Öffnung mit sich bringt.

Die ästhetische und produktionstechnische Ähnlichkeit der Studios in Kairo und Berlin auf den Fotos verschmilzt beide Orte zu einer ununterscheidbaren Welt und entzieht sie damit einer orientalistischen Cliché. Doch durch die Fenster der Kairoer Studios dringt nicht nur Sauerstoff, sondern auch Wind und Sand – aus den Wüsten, die die Stadt umgeben, und aus den Gassen, die hindurchführen. Sie schleichen sich ein, nervtötend flüsternd, nagen am Equipment, legen nahe, dass elektronische Musik dort eine ›gegen-natürliche‹ Eigenschaft annimmt. Die Winde und Sande, die das Material der Geräte und die Seelen der Musiker:innen ertragen müssen, sind auf den stillen Bildern unsichtbar – in der Realität jedoch allgegenwärtig. Nur fortgesetztes musikalisches Arbeiten kann den Staub entfernen und Rost verhindern. Was andernorts als selbstverständlich sauber gilt, ist hier Zeichen sorgfältiger Handlung. Das kontrastiert mit den Berliner Kellerräumen voller verstaubter Platten und Technik. Beide Szenarien stehen für je eigene Formen des Luxus: im einen Fall Freiheit nach Mühe, im anderen der Wunsch nach Eskapismus aus Konsum.

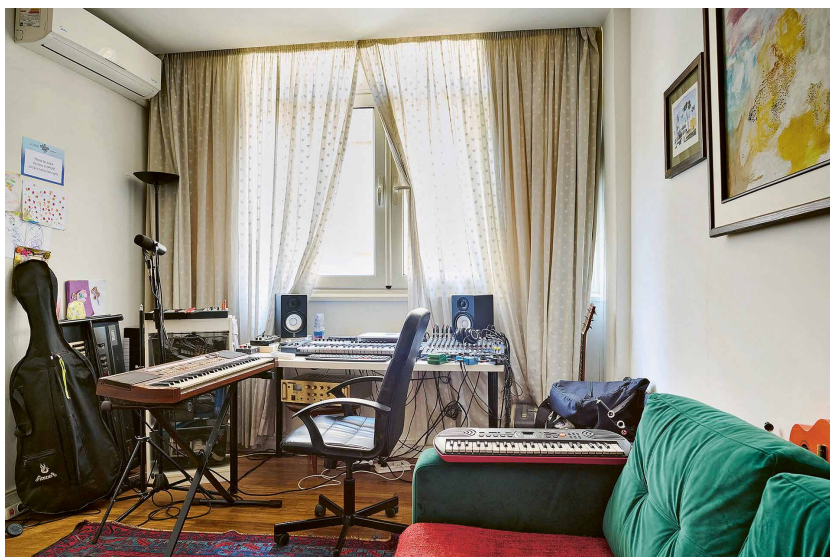


Ultraflex' Studio in Berlin

Den Fotografien der Studios sind Textausschnitte gegenübergestellt, in denen Musiker:innen auf eine Reihe wiederkehrender Fragen antworten. Liest man diese verschiedenen Antworten nebeneinander, wie man durch die Fotos blättert, beginnt eine Linearität aus Wiederholung und Differenz zu entstehen. Diese Linien offenbaren die kollektive Textur der Gruppe deutlicher, denn die Musiker:innen haben über ihre verbalen Antworten weniger Kontrolle als über die visuelle Präsentation ihrer Studios. In den Fotos sind sie weitgehend abwesend, im Interviewtext treten sie wieder als spürbare Präsenz auf – ähnlich wie ihre Werke, die gehört und gesehen werden wollen. Gleichzeitig erzeugen die sich wiederholenden Antworten einen öffentlichen Dialograum.

Ein Beispiel für eine dieser Fragen lautet: »Gibt es Regeln in deinem Studio?« Die meisten Antworten beginnen mit Varianten von »Es gibt keine Regeln« – eine reflexartige Reaktion, die wenig darüber aussagt, ob elektronische Musiker:innen wirklich frei oder ungebunden arbeiten. Sie rührt vielmehr von der Unbestimmtheit der Frage selbst: Bezieht sie sich auf Verhaltensregeln im Raum? Auf persönliche Arbeitsweisen? Oder auf allgemein geltende Normen elektronischer Studios? Die Frage nötigt die Musiker:innen – insbesondere jene, die allein im Studio arbeiten – gemeinsam mit den Leser:innen zur Reflexion darüber, was sie in diesen komplexen, funktional definierten Räumen eigentlich leitet. Im Ringen um eine Antwort kehren die Musiker:innen zurück in jene Studios, aus denen sie im Bild verbannt waren, und werden so Teil der Ausstellung.

»Keine Regeln« ist dabei das hartnäckigste *basso continuo* in der Abfolge der Antworten. Es suggeriert, der Raum sei selbstverständlich, seine Eigenschaften seien nicht erklärungsbedürftig – und durch wiederholte Nutzung abgenutzt. Die Unterschiede in den Antworten



3PHAZ' Studio in Kairo

hingegen wirken wie Ornamente, als bewusste Widerstände gegen das scheinbar Selbstverständliche – und verbinden das Studio mit einer größeren Außenwelt.

Hinter dem inhaltsleeren »Keine Regeln« tritt häufig »Rauchverbot« als tatsächlich gelebte Regel auf – ohne direkten Bezug zur Musikproduktion oder Gerätefunktionalität. Es markiert den Einfluss eines persönlichen, nicht-professionellen Aspekts, der ins Studio gelangt ist. An zweiter Stelle folgt: »Keine Getränke« oder »Keine Tassen auf dem Instrument/Keine Flüssigkeiten«. Anders als das Rauchverbot ist dies rein technikbezogene Vorsicht. Zwei Berliner Musiker:innen erwähnten zudem »Schuhe aus«, was eine imaginäre Verbindung zwischen dem Studio und den schmutzigen Straßen der Stadt herstellte. Das Studio erscheint so nicht länger als Produktionsgefängnis, sondern als offenes System. In diesem zweidimensionalen Museum betreten wir Räume ohne menschliche Präsenz – und doch dürfen wir gemeinsam mit den Musiker:innen aus dem Fenster blicken.

Mit der Zeit ist aus dieser wissenschaftlichen Dokumentation ein Akt kultureller Bewahrung geworden. Einige der Studios, die noch vor wenigen Jahren sorgfältig aufgenommen wurden, existieren nicht mehr. Drastisch gestiegene Mieten, Energie- und Lebenshaltungskosten haben das Fundament musikalischer Produktion erschüttert. Es ist ein Mikrokosmos kulturellen Lebens unter Pandemie- und Kriegsdruck: Auf der einen Seite eine Fülle künstlerischer Ereignisse; auf der anderen Seite Studios und Plattenläden, die in Nomadismus gezwungen sind, sowie ein Rückgang akademischer Stellen und Stipendien. Das Verschwinden macht sichtbar, was zuvor der Vernachlässigung unterlag – und erlaubt ihm, unter neuer Form weiterzuwirken. Die Ästhetik elektronischer Musikproduktion, einst greifbar und präsent, wird nun zu einer schwer fassbaren Nahrung – für eine Zukunft, deren Verwirklichung ungewiss bleibt. ■

Yi-An Yang ist ein in Berlin lebender Schriftsteller und Biologe. Er hat an der National University of Singapore promoviert und arbeitet derzeit an der Freien Universität Berlin. In seinen Schriften über Musik untersucht er die Aufführungspraxis durch die Brille des historischen Kontexts, der frühen akustischen Archivierung und der vergleichenden Kulturwissenschaften.

Xinyun Zhao ist eine in Berlin und Peking lebende Musikwissenschaftlerin, deren Forschungsinteresse sich auf Barockmusik und Musik des 20. Jhds. konzentriert. Sie hat an der Universität zu Köln promoviert und widmet sich seit langem dem Musikjournalismus und dem kulturellen Austausch zwischen China und Deutschland.