



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

„Experimentieren – improvisieren – zuhören: Ursprung, Entwicklung und Theorien der heutigen experimentellen elektronischen Musik sowie Beweggründe und Gedanken in Wien tätiger Musikschafter.“

Verfasserin

Mag. phil. Silvia Elisabetta Pagano

Angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter

Abstract

This research examines contemporary experimental music of an electronic character, with view to understanding the reason this music developed in the way it did together with the motivation of the respective musicians. This information then provides a basis to hypothesise how the listener could regard this music in order to understand it.

For this reason the topic is addressed from the point of view of different musicological fields. On the one hand the historic developments and its connections as well as some philosophical aspects are analysed. On the other hand psychological and technical aspects are integrated. Some interviews, which were held with musicians operating in Vienna, complete the work.

In the course of this dissertation it is shown that the contemporary experimental electronic music is the result of complex mutual reactions of different musical genres. In the age of globalisation it even has no real cultural identity. Furthermore, the growing affordability of computers has changed the musical world. This also has an effect on electronic music. As far as contemporary experimental music is concerned, free improvisation is very important. As in musical therapy, it also involves subconscious processes. Both the technical development, and the free improvisation require a “new” hearing in favour of sound and an extended, conscious listening. Tonal hearing of our traditional western world doesn't seem to enhance the understanding of this music. The interviews reveal there is a wish to induce a thinking process in the musician and in the listener through emotional content.

To what extent this ideal is reached on the listeners' side still has to be investigated. Previous emotion studies allow the assumption that the musicians succeed at it, if only rudimentarily.

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit zeitgenössischer experimenteller Musik mit elektronischem Charakter. Ziel war es, zu verstehen, warum sich diese Musik so entwickelt hat und welches die Beweggründe der Musikschaaffenden selbst sind. Aufgrund dieser Informationen wurden Hypothesen aufgestellt, wie ihr der Hörer im Sinne eines Musikverständnisses am besten begegnen sollte.

Um der Zielsetzung näher zu kommen, wird das Thema aus der Sicht unterschiedlicher musikwissenschaftlicher Bereiche umkreist. Daher bewegt sich die Arbeit im Grenzgebiet zwischen historischer und vergleichend-systematischer Musikwissenschaft. Auf der einen Seite werden die historischen Entwicklungen und Zusammenhänge analysiert sowie einige philosophische Aspekte beleuchtet. Auf der anderen Seite werden psychologische und technische Implikationen eingebunden. Interviews, die mit in Wien tätigen Musikschaaffenden geführt wurden, vervollständigen die Arbeit.

Im Laufe der Arbeit zeigt sich, dass die zeitgenössische experimentelle elektronische Musik das Resultat komplexer Wechselwirkungen unterschiedlicher Musikrichtungen ist. Im Zeitalter der Globalisierung hat sie auch keine eindeutige kulturelle Identität. Auch hat die zunehmende Erschwinglichkeit des Computers die Musikwelt sehr verändert. Dies hat sich offensichtlich auch auf die elektronische Musik ausgewirkt. Im Bereich der zeitgenössischen experimentellen Musik spielt die freie Improvisation eine große Rolle. Ähnlich wie in der Musiktherapie bezieht sie auch unterbewusste Prozesse mit ein. Sowohl die technische Entwicklung als auch die freie Improvisation bewirken die Notwendigkeit eines „neuen“ Hörens zugunsten des Sounds und eines erweiterten, bewussten Zuhörens. Tonales Hören im traditionell westlichen Sinne scheint dem Musikverständnis weniger förderlich zu sein. Dank der Interviews zeigt sich ebenfalls, dass der Wunsch vorhanden ist, mit der Musik über emotionale Inhalte einen Denkprozess im Musiker und im Hörer auszulösen.

Inwiefern dieses Ideal auf der Seite des Hörers erreicht wird, muss in Zukunft noch eruiert werden. Allerdings können anhand vorhandener Emotionsstudien Vermutungen angestellt werden, dass dies zumindest ansatzweise möglich ist.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	iii
Zusammenfassung	iv
1. Einleitung	1
2. Theoretische Aspekte	3
2.1 Elektronische Musik	3
2.2 Musik	9
2.3 Wien im internationalen Zusammenhang	17
2.3.1 Überblick der internationalen Entwicklung	17
2.3.2 Entwicklung der elektronischen Musik in Wien.....	20
2.4 Einflüsse und Wechselwirkungen	32
2.4.1 Elektroakustik / Avantgarde	32
2.4.2 Jazz und improvisierte Musik	40
2.4.3 Elektronische Tanzmusik (Popkontext).....	41
2.4.4 HipHop / Turntablism.....	45
2.4.5 Minimalismus	47
2.4.6 Environmental Music / Soundscape / Ambient.....	51
2.4.7 Tendenzen.....	54
2.5 Improvisation	58
2.5.1 Improvisation und Musikwissenschaft.....	58
2.5.2 Improvisation – Komposition	59
2.5.3 Tradition	61
2.5.4 Warum freie Improvisation?.....	62
2.5.5 Psychologie.....	66
2.5.6 Didaktik	68
2.5.7 Sound	69
2.5.8 Elektronische und digitale Hilfsmittel.....	70
2.6 Musikrezeption	80
2.6.1 Musikverarbeitung – Emotionen, Gefühle – Musik verstehen	80
2.6.2 Musik und Sprache.....	88
2.6.3 Musik und Kultur.....	92
2.6.4 Postmoderne.....	94
2.7 Musiktherapie und freie Improvisation	98
2.8 Computerästhetik	116
2.8.1 Digitalisierung und ihre Folgen	116
2.8.2 Sound	118
2.8.3 Noise.....	121
2.8.4 Fehler	123
2.8.5 Vernetzung	124

2.8.6 Reduktion.....	125
2.8.7 Beispiele musikphilosophischer Sichtweisen.....	125
2.9 Zusammenfassung.....	128
3. Umsetzung in der Praxis.....	130
3.1 Interviews.....	130
3.1.1 Interview mit Karlheinz Essl am 4.8.2004 – Studio Sammlung Essl	132
3.1.2 Interview mit Karlheinz Essl am 6.8.2008 – Studio Sammlung Essl	148
3.1.3 Interview mit Christian Fennesz am 15.10.2004 – Amann Studios	157
3.1.4 Interview mit Christian Fennesz am 22.10.2008 – Amann Studios	164
3.1.5 Interview mit Klaus Filip am 20.10.2005 – Café Maximilian.....	169
3.1.6 Interview mit Klaus Filip am 24.10.2008 – Café Pickwick.....	175
3.1.7 Interview mit Martin Siewert am 19.4.2004 – Café Jelinek.....	181
3.1.8 Interview mit Martin Siewert am 24.7.2008 – eigenes Studio.....	192
3.1.9 Interview mit Dieter Kovacic aka Dieb13 am 3.5.2007 – Café Rüdigerhof.....	198
3.1.10 Interview mit Boris Hauf am 23.5.2005 – Lokal „Nordpol 2“	208
3.1.11 Interview mit Boris Hauf am 17.7.2008 – Project Space Karlsplatz (Kunsthalle)	216
3.1.12 Interview mit Philip Leitner aka 3.14159 aka π am 25.7.2008 – eigenes Studio	223
3.1.13 Inhaltliche Analyse.....	232
3.1.14 Fazit.....	239
3.2 Emotionserweckung in der Musik.....	242
3.2.1 Emotionsdefinition	242
3.2.2 Welche Emotionsarten gibt es?.....	243
3.2.3 Emotionsmerkmale.....	244
3.2.4 Herangehensweisen	245
3.2.5 Emotionsquellen in Musik	246
3.2.6 Studien.....	250
3.2.7 Fazit und Ausblick	257
4. Schlussbemerkung	260
Bibliografie	262
Bibliografische Kürzel	262
Literatur	262
Internet-Links.....	268
Generelle Texte.....	268
Soft- und Hardware	269
Künstler und Bands.....	269
Anhang	271
Interview mit Adelhard Roidinger am 22.6.2005 - SAMT, Linz a.D.....	271
Danksagung.....	279
Lebenslauf.....	281

1. Einleitung

Die Szene der experimentellen elektronischen Musik in Wien ist schon seit einigen Jahren präsent und wird auch immer beliebter. Die Entwicklung dieser Musik bricht hier seit spätestens den 1990er-Jahren nicht ab, es gibt auch immer mehr Nachwuchs in diesem Bereich. Es liegt in der Natur der Dinge, dass es fast unmöglich ist zu eruieren, welche zeitgenössische Entwicklung wirklich zukunftssträftig ist. Aus dem heutigen Blickwinkel kann man zumindest sagen, dass die aktuelle experimentelle elektronische Musik wichtige Impulse für die Zukunft geben wird, wie sie es auch schon zuvor getan hat. Viele Entwicklungen, die in einem experimentellen Ambiente entstanden sind, werden schon kommerziell genutzt. So z.B. die FM- und die additive Klangsynthese oder in der näheren Vergangenheit die Granularsynthese.

Literatur, die speziell auf das zeitgenössische Wien bezogen ist, gibt es sehr wenig. Teilweise beschränkt sie sich auf soziologische Aspekte, daher werden diese in dieser Arbeit kaum in Betracht gezogen. Motivation der Autorin war es, andere Aspekte des Themas zu beleuchten. Es wird den Fragen nachgegangen, warum dies Musik sein kann und es sich nicht unbedingt nur um eine simple Aneinanderreihung von Geräuschen und wahllosen Klängen handeln muss, wie man dieser Musik begegnen kann und was es benötigt, um dieser Musik auch wirklich zuhören zu können. Hierbei soll es sich nicht um eine Anleitung zur Rezeption handeln, sondern es sollen lediglich Ansatzpunkte geliefert werden, um einen Zugang zur experimentellen elektronischen Musik zu ermöglichen. Dabei werden verschiedene Disziplinen in Bezug gesetzt, wodurch manche Thematiken auch mehrmals unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet werden¹ und sich anscheinend nicht Zusammenhängendes letztendlich doch einordnen lässt.

Experimentelle elektronische Musik gibt es seit mindestens 60 Jahren², allerdings ist die Akzeptanz sehr schleppend, und in der Forschung sowie der Didaktik gibt es noch sehr viele offene Türen. Max Mathews, der die elektronische Musik vor allem auf Programmiererebene sehr geprägt hat und nach dem die Programmieroberfläche Max benannt ist, sagt:

„Computers in the last fifty years have changed our lives in many many ways. But I believe this is only the crack in the door and in the next fifty years we will see great progress in our understanding of our musical selves. Computers will help us in our quest by synthesizing and analyzing a lush jungle of new timbres which our ears and

¹ So z.B. die Themen der Reduktion auf das Wesentliche, der Kultureinflüsse und der Tradition, der Komposition, des Zufalls und der Improvisation.

² Eine genauere Betrachtung findet sich im Kapitel zur Entwicklung der elektronischen Musik, S. 17–20.

*brains will hear and judge, will accept and reject, will love and hate, and which we will learn to understand and use in our music.*⁶

So, wie die Einschränkung auf einen Bereich⁴ elektronischer Musik zwar notwendig, aber auch problematisch ist, ist es auch die geografische Einschränkung auf Wien. Es wird hier ein kleiner Ausschnitt eines recht großen Phänomens gezeigt. Dies ist ein guter Ausgangspunkt, um einige Aspekte der elektronischen Musik zu beleuchten, die eine Basis für zukünftige Recherchen darstellen sollen. Um einen lebendigeren Eindruck zu gewinnen, wurden Musiker interviewt, die in Wien leben bzw. unter anderem in Wien tätig sind. Es handelt sich bei den genannten Künstlern lediglich um einzelne Vertreter ihrer Richtung. Ihre Meinung entspricht nicht zwingend der anderer Künstler, doch lassen sich teilweise Tendenzen herauslesen.

Im ersten Teil der Arbeit wird also zunächst das Thema definiert. Danach wird das internationale geschichtliche Feld abgesteckt, um dann den Fokus auf Österreich und Wien zu lenken. Im nächsten Schritt wird die experimentelle elektronische Musik in Bezug zu anderen Stilen gesetzt und unterschiedliche Einflüsse aufgewiesen. Mit diesen Vorkenntnissen ist es dann möglich, etwas mehr ins Detail zu gehen. Es werden einzelne Elemente unter die Lupe genommen. Zusätzlich wird der Stand der Forschung im Bereich der Musikrezeption fokussiert und auf die elektronische Musik angewandt. Der Bezug zur freien Improvisation in der Musiktherapie wird hergestellt. Ein kurzer Einblick in die Möglichkeiten der elektronischen Musik wird geliefert, und es wird der Frage nachgegangen, welche ästhetischen Veränderungen der Einsatz des Computers bewirkt hat. Während im ersten Teil der Arbeit theoretische Aspekte experimenteller elektronischer Musik beleuchtet werden, beschäftigt sich der zweite Teil mit praktischen Aspekten. Die teilweise schon zitierten Interviews werden hier vollständig aufgeführt und analysiert, was einen Einblick in die Intentionen der Musiker ermöglicht. Ob diese Intentionen auch vom Hörer als solche verstanden werden, bleibt eine vorerst offene Frage, aber erste Hypothesen werden gestellt.

Die Auseinandersetzung mit diesen Themen kann sicherlich auch in Bezug zu sämtlicher Musik gesehen werden. Zeitgenössische Musik wirft alte Fragen lediglich wieder auf und trägt dazu bei, sie wieder in neuem Licht erscheinen zu lassen. Indem der elektronischen Musik ein Platz in der Musikwissenschaft und Musikgeschichte zugewiesen worden ist, ist die restliche Musik unweigerlich beiseitegerückt und hat ebenso aus dieser Perspektive einen neuen Platz eingenommen, der allerdings im Laufe der Geschichte nie definitiv und stets im Wandel ist.

³ zit. n.: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Hrsg. von Nick Collins, Cambridge u.a. 2007, S. 86.

⁴ Hierbei handelt es sich um experimentelle elektronische Musik.

2. Theoretische Aspekte

Um sich genauer mit elektronischer Musik befassen zu können, muss vorerst der Versuch gemacht werden, zu definieren, was mit elektronischer Musik gemeint ist. Zusätzlich stellt sich im Zusammenhang mit experimenteller elektronischer Musik die Frage, wie man überhaupt Musik definieren kann, wenn weder von Tonalität noch von Noten die Rede sein kann.

2.1 Elektronische Musik

Der Begriff *elektronische Musik* ist heutzutage allgemein in Verwendung, aber was wird darunter verstanden? Was macht sie aus? Schon das Wort *elektronisch* ist etwas problematisch in seiner Definition. Die Grenze zwischen *elektronisch* und *elektrisch* ist für einen Laien schwer zu ziehen.

Elektrisch hat in der Physik im weitesten Sinne mit Strom und dessen Leitung zu tun.

„elektrische Leitung [1] (electric conductivity). Eigenschaft, elektrischen Strom zu leiten, was durch die elektrische Leitfähigkeit von Substanzen möglich wird.“⁵

Schlägt man weiter nach, findet man unterschiedliche Definitionen für *elektronisch*:

*„Elektronik Beschreibung der Stromleitung in **Metallen, Halbleitern, Gasen** und im **Vakuum**. Die Elektronik beschäftigt sich meist mit sehr kleinen Strömen und komplexen **Schaltkreisen**[...].“⁶*

Und:

„Elektronik (electronics). Teil der Elektrotechnik, in dem Grundlagen und Anwendungen untersucht und entwickelt werden, die relativ niedrige Stromstärken betreffen. Dabei werden vor allem Halbleiter (integrierte Schaltkreise), Elektronenröhren, Photozellen und passive Bauteile (wie z.B. Widerstände, Kondensatoren und Spulen) eingesetzt.“⁷

Man könnte also die Unterscheidung so treffen, dass elektronische Bauteile zur Informationsverarbeitung und -weitergabe dienen (Transistor), während elektrische Bauteile lediglich Strom verwenden, weiterleiten und direkt umsetzen (Glühbirne). Allerdings werden heutzutage selten rein *elektrische* Musikinstrumente und -geräte verwendet. Auch eine sogenannte elektrische Gitarre kann elektronische Teile haben oder sich im

⁵ s.: Waloschek, Pedro: *Wörterbuch Physik*. München 1998, S. 118.

⁶ s.: Deeson, Eric: *Physik von A-Z. Aus dem Engl. Von Sebastian Fritz*. Frankfurt/M. 1994, S. 66 f.

⁷ s.: Waloschek 1998, S. 128.

Effektgerät solcher bedienen. Hört man eine E-Gitarre, wird dies nicht unbedingt immer als *elektronische* Musik eingestuft, könnte aber laut physikalischer Definition als solche bezeichnet werden. Ähnlich ist es mit dem Ausdruck *Elektroakustik*.

„Elektroakustik (electroacoustics). Teil der Elektrotechnik und der Akustik, der sich mit der Umwandlung elektrischer Signale in Schall und umgekehrt beschäftigt. Zur E. gehört z.B. die Aufnahme (Mikrophone), Übertragung, Verstärkung, Speicherung oder Wiedergabe (Lautsprecher) akustischer Signale.“⁶

Auch dies ist eine sehr breite Definition und macht aus fast jeglicher Musik, die heutzutage hörbar ist, elektroakustische Musik. Die Ausdrücke *elektronisch* und *elektroakustisch* können also nicht rein physikalisch begründet werden.

Versuchen wir also, den Begriff *elektronische Musik* historisch zu begründen. Hier würde als ideologisches Vorbild der Definition die *elektroakustische Musik* betrachtet werden, die ungefähr in den 1950er-Jahren ihren Ursprung hat. Der Terminus *elektroakustische Musik* wurde im Deutschen ursprünglich für Musik verwendet, die mittels Lautsprecher wiedergegeben wurde und interpretenlos war. Laut MGG vereinigt man unter diesem Begriff die Bezeichnungen *musique concrète*, *elektronische Musik*, *tape music*, *live electronic music* und Teile der Computermusik.⁹ Allerdings folgt dieser Definition auch gleich eine Relativierung mit der Aussage, dass sich die Abgrenzungen zueinander im Laufe der Zeit immer wieder geändert haben. Während *tape music* und *musique concrète* zumindest im Deutschen sehr eindeutig historisch und lokal eingegrenzt werden können, gibt es mit den anderen genannten Ausdrücken viele Definitionsprobleme. *Elektronische Musik* wurde ursprünglich mit der sog. Kölner Schule (um 1950) in Zusammenhang gebracht. An dieser Definition haftet die MGG heute noch größtenteils. Genau genommen wurde dieser Ausdruck von Werner Meyer-Eppler geprägt.¹⁰ Wobei er selber ursprünglich den Begriff *elektrisch* verwendete und diesen nach und nach durch *elektronisch* ersetzte. *Elektrisch* war für ihn alles, was mittels Elektrizität erzeugt wurde, und *elektronisch* alle Musikinstrumente, die hauptsächlich Elektrizität verwenden, um den Klang ohne mechanische Zwischenelemente zu erzeugen.¹¹ *Elektrische Musik* wurde schon zuvor als Begriff eingeführt und verwendet.¹²

⁶ s.: Waloschek 1988, S. 121.

⁹ vgl.: Ungeheuer, Elena; Supper, Martin: *Elektroakustische Musik*, in: *MGG*⁹. Hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 2, Sp. 1749.

¹⁰ vgl.: Meyer-Eppler, Werner: *Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und synthetische Sprache*. Bonn 1949.

¹¹ vgl.: Ungeheuer, Elena: *Wie die elektronische Musik ‚erfunden‘ wurde... Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953*. Mainz 1992, S. 80.

¹² vgl.: Trautwein, Friedrich: *Elektrische Musik*, Berlin 1930 und Lertes, Peter: *Elektrische Musik. Eine gemeinverständliche Darstellung ihrer Grundlagen, des heutigen Standes der Technik und ihrer Zukunftsmöglichkeiten*. Dresden und Leipzig 1933.

Für die MGG deckt der Begriff *elektroakustische Musik* weiters nur einen Teil der Computermusik ab, weil *Computermusik* jegliche Musik umfasst, für deren Genese der Computer verwendet wurde.¹³ Folglich gehört die Partitursynthese ebenfalls zur Computermusik, da die Noten mit einem Computer generiert wurden. Die generierte Partitur kann aber gegebenenfalls auch mit herkömmlichen Instrumenten wiedergegeben werden, weshalb Partitursynthese nicht gezwungenermaßen elektroakustische Musik ist.¹⁴

Im Englischen ist der Umgang mit den Begriffen anders. Peter Manning widmet sich auch der Definitionsfrage und behauptet:

„On the evidence that has been put forward there is a strong argument to the effect that it is no longer relevant to distinguish between electronic and computer music in considering present day activities. If this view is accepted, the question arises: Which is the more appropriate descriptor, or is it this case that neither can now use this generic purpose?“¹⁵

Manning betrachtet folglich nicht den Begriff *electroacoustic music* als Überbegriff, sondern eher den Begriff *electronic music*. Dieser ist allerdings ebenbürtig zu *computermusic*. Diese Definition rührt daher, dass heutzutage für die Erschaffung elektronischer Musik immer öfter Computer verwendet werden. Der Einsatz von Computern ist nicht nur platzsparender, sondern wird auch immer erschwinglicher.

So gesehen hat der Begriff *elektronisch* mit einem akustischen Verständnis von Elektronik zu tun. Geht man davon aus, dass *elektronisch* mit Informationsverarbeitung zu tun hat, wäre das akustische Resultat ein Klang, der verarbeitet wurde, also künstlich klingt. Wobei der Ausdruck *künstlich* wieder mit den Hörgewohnheiten des Definierenden zu tun hat. Unter http://de.wikipedia.org/wiki/Elektronische_Musik (Stand 29.1.2007) findet man einen Wikipedia-Artikel zum Thema „Elektronische Musik“. Es kann sich hier nicht um einen Artikel mit wissenschaftlichem Anspruch handeln, denn wenn jeder die Artikel dieser Enzyklopädie mitverfassen kann, ist es sehr wahrscheinlich, dass teilweise nicht korrekte oder völlig falsche Angaben gemacht werden. Allerdings ist der interessante Aspekt an dieser Definition, dass sich mehrere Personen ständig daran beteiligen können. Die grundsätzliche Definition ist sehr vage und bezeichnet als elektronische Musik jene Musik, die mittels elektronischer Instrumente und Behelfe erzeugt wird, wobei mit dem Wort „gelegentlich“ ausgeschlossen wird, dass sämtliche auf diese Art erzeugte Musik elektronische Musik ist. So ist die Definition wieder nicht wirklich greifbar.

¹³ vgl.: Supper, Martin: Computermusik. In: *MGG*, Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 2, Sp. 967.

¹⁴ Ebenso sieht es Martin Supper: vgl.: Supper, Martin: *Elektroakustische Musik und Computermusik*. Darmstadt 1997.

¹⁵ s.: Manning, Peter: *Electronic and Computer Music. Revised and Expanded Edition*. Oxford u.a. 2004, S. 403.

Überraschenderweise ist der Artikel recht kurz und besteht aus wenigen Absätzen, wobei der längere Abschnitt unter „*Entwicklung*“ zu finden ist. Hier werden sowohl Kunst- als auch Populärmusik mehr oder weniger in einen Topf geworfen, wobei die Kunstmusik hauptsächlich im chronologisch ersten Teil der Erklärung vorkommt. Als Stile werden somit solche genannt, die hauptsächlich der U-Musik zuzuschreiben sind. Es wird lediglich erwähnt, dass es auch elektronische E-Musik bis heute gibt.

Interessant ist auch die Diskussion zu diesem Artikel¹⁶, aus der zu erkennen ist, dass der Artikel selbst schon relativ umstritten ist und jeder Versuch einer Definition auch problemlos widerlegt werden kann. Es verwundert somit nicht, dass die erste Definition des Begriffes gleich kritisiert wird. „*Zwei Menschen können mit Hilfe dieses Begriffes kaum sich sinnvoll verständigen.*“ Ein User beanstandet, dass ein Großteil der Geschichte nicht in Betracht gezogen wurde und dass er der Meinung sei, dass die große Errungenschaft der elektronischen Musik einerseits die Entwertung von herkömmlichen mechanischen Instrumenten und dessen Spielern sowie die Aufwertung des Komponisten sei. Wobei wegen zu großer Einbeziehung der Populärmusik diese Betrachtung nicht möglich sei. Ähnlich ist die Sichtweise, die den Begriff *elektronische Musik* im Sinne Meyer-Epplers sieht und die Meinung vertritt, elektronische Musik sei mit herkömmlichen Instrumenten nicht nachahmbar (also auch nicht nachsing- oder nachpfeifbar).¹⁷ Auch hier wird versucht zwischen *elektronisch* und *elektrisch* zu unterscheiden, wobei dies auch wieder nur auf technischer Ebene gelingt.

Im Rahmen von Wikipedia finden sich noch weitere Artikel, die sich auf Unterbegriffe der elektronischen Musik beziehen. Beispielsweise wird der Überbegriff „*Electro*“¹⁸ für Stile verwendet, für deren Erzeugung elektronische Instrumente (Synthesizer und Drumcomputer) verwendet werden. „*Electronica*“¹⁹ hingegen ist ein Überbegriff für eine eher nicht tanzbare elektronische Musik, wobei hier die Entdeckung neuer Rhythmen und Klänge bevorzugt wird. „*Clicks & Cuts*“²⁰ wird immer innerhalb Wikipedia für die elektronische Musik verwendet, für deren Produktion primär Laptops eingesetzt werden. „*Glitch*“ ist hierbei ein Unterbegriff und beschreibt die Musik, die aus Störungen generiert wird.

Nachdem unterschiedliche Auffassungen des Ausdrucks aufgeführt wurden, liegt es nahe, dass jeder anscheinend etwas anderes unter *elektronischer Musik* versteht. Der Ausdruck

¹⁶ vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Elektronische_Musik (Stand 29.1.2007).

¹⁷ als Quelle wird aufgeführt: Ungeheuer, 1992.

¹⁸ vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Electro> (Stand 29.1.2007).

¹⁹ vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Electronica_%28Musik%29 (Stand 29.1.2007).

²⁰ vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Clicks_%26_Cuts (Stand 29.1.2007).

ist Platzhalter für etwas, was allerdings im Sprachgebrauch existiert. So soll aus diesem Grunde an dieser Stelle der Begriff *elektronische Musik* im Rahmen dieser Arbeit folgendermaßen definiert werden:

Elektronische Musik ist Musik, die zum Großteil mit Hilfe elektronischer und elektrischer Behelfe erzeugt wird, dies ist der kleinste gemeinsame Nenner der hier zitierten Definitionen. Hierbei handelt es sich einerseits nicht um Musik, die elektronisch einfach aufgenommen oder ohne Veränderung wiedergegeben wird. Der Klang kann mittels elektrischer und elektronischer Behelfe direkt generiert werden, oder es können (aufgenommene oder direkt abgenommene) Klänge mittels dieser Behelfe verändert werden. Allerdings ist die Art, wie der Klang erzeugt wird, nicht unbedingt ausschlaggebend für die Definition. Wichtiger ist die akustische Wahrnehmung des Klangereignisses, das verfremdet klingt, um als *elektronisch* definiert zu werden. Dies hängt allerdings sehr von den Hörgewohnheiten ab. Grundsätzlich hat sie gewisse Charakteristiken, die mechanische Instrumente nicht haben. Es ergeben sich einige Kriterien, die vertreten sein sollten, um eine Musik *elektronisch* nennen zu können:

- * Elektronisch verarbeitete bzw. generierte Klänge haben Klangfarbencharakteristiken, die von mechanischen Instrumenten in ihrer konventionellen Spielweise nicht erzeugt werden können. Teiltonaufbau und/oder Einschwing- und Ausschwingvorgang sind anders als bei herkömmlichen mechanischen Instrumenten. Dabei kann es sich auch um digitale oder analoge Schallaufnahmen des mechanischen Instruments handeln, die allerdings verändert wurden. Außerdem ist es möglich, mit einem Synthesizer mechanische Instrumente zu imitieren. Gelingt dies, wird die Musik nicht mehr als *elektronisch* bezeichnet, da sie nicht als *elektronisch* erkannt wird. Rauschen wird in der elektronischen Musik angewandt und wird von manchen als Markenzeichen gewisser Stile der elektronischen Musik betrachtet. Rauschen und andere Geräusche können mit anderen Hilfsmitteln hervorgerufen werden, auch mit mechanischen Instrumenten werden Geräuschelemente erzeugt²¹. Trotzdem wird eine Musik mit viel Rauschen, Klicks und anderen geräuschhaften Elementen gerne als elektronische Musik eingestuft.
- * Elektronische Klänge ermöglichen es, Musik zu erzeugen, die keine eindeutigen Tonhöhen hat. Es gibt also keine Melodie, die man nachsummen oder nachspielen könnte.

²¹ Sei es unbewusst bei Nebengeräuschen im traditionellen Spiel oder bewusst, wo in moderneren Spielarten mechanischer Instrumente vorzugsweise Geräusche generiert werden.

- * Ebenso ermöglichen elektronische Instrumente ein Wegbleiben von Akkorden oder Akkordverläufen.
- * Vor allem wenn keine Melodie- und Akkordverläufe vorhanden sind, gibt es meist auch keine Noten und Partituren.
- * Ebenso sind auch eindeutige Rhythmen nicht zwingend.
- * Da heutzutage durch immer schnellere und leistungsfähigere Computer auch Echtzeitgenerierung und -verarbeitung möglich sind, werden die Improvisation und der Zufall immer wichtigere Aspekte der elektronischen Musik.
- * Elektronische Musik muss ebenfalls nicht zwingend eine Form haben.

Um diese Kriterien zusammenzufassen, könnte man sagen, dass elektronische Musik für den Hörer zur elektronischen Musik wird, sobald die Möglichkeiten genutzt werden, traditionelle Herangehensweisen und Hörgewohnheiten zu sprengen. Diese Definition macht das Paradoxon möglich, dass elektronische Musik ohne Elektronik gemacht werden kann. Ein Paradebeispiel ist das erste Wiener Gemüseorchester, das mit aus Gemüse hergestellten Instrumenten Musik machen kann, die vom Hörer je nach Nutzung der Instrumente als elektronische Musik erkannt wird.²² Außerdem werden die Grenzen zu anderen Instrumenten und anderen Musikstilen sehr ungenau. Somit ist das Spektrum der theoretisch behandelbaren Musik sehr breit. Als weitere Einschränkung wird hier die elektronische Musik behandelt, die den Großteil der oben aufgeführten Kriterien erfüllt und somit einen künstlerischen, experimentellen, avantgardistischen Anspruch hat. Diese Musik hat keine Noten, ist meist improvisiert oder benutzt Improvisation und Zufall als wichtige Treibkräfte, hat oft keine erkennbare Form, Melodie, Akkorde oder Rhythmen, die das Stück charakterisieren, und vorwiegend keine Klangfarben, die mit mechanischen Instrumenten in ihrer herkömmlichen Spielweise nachgeahmt werden können. Aus diesen Faktoren ergibt sich gezwungenermaßen die Fokussierung auf experimentelle Musik. Die Grenzen mechanischer Instrumente werden gesprengt, es werden neue musikalische Horizonte entdeckt. Die Verwendung elektronischer Behelfe und Werkzeuge ist nicht zwingend.

Im Laufe der Arbeit werden Begriffe wie *elektronische Musik*, *experimentelle Musik*, *freie Improvisation* oder *Avantgarde* ineinander übergehen. Die letzten drei Begriffe bedürfen nicht unbedingt elektronischer Komponenten, im Zusammenhang mit der hier behandelten elektronischen Musik sind sie aber wichtige Begriffe. Um den Versuch meistern zu können, elektronische Musik, die sich musikalischen Konventionen entzieht, zu verstehen, müssen auch experimentelle Musik, freie Improvisation und Avantgarde generell beleuchtet werden. Die Begriffe *experimentell* und *Avantgarde* werden hier vorwiegend nicht als historische

²² vgl.: Tröndle, Johannes: *Das Gemüseorchester: acht Jahre Einmaligkeit*. Diplomarbeit, Universität Wien 2006.

Begriffe betrachtet.²³ *Avantgarde* steht in dieser Arbeit für eine Musik mit einer gewissen Vorreiterfunktion, die versucht neue Wege einzuschlagen. Dementsprechend ist das Verständnis von *experimentell* ähnlich. *Experimentell* will hier eine Musik beschreiben, die sich unkonventioneller Mittel und Wege bedient. Die Grenzen sind natürlich sehr verschwommen, denn das, was einmal eine Vorreiterrolle hatte und unkonventionell war, kann bald zur Konvention werden, sofern es von Musikern und Rezipienten übernommen und akzeptiert wird.

Auch das Verständnis dessen, was Musik ist, verlagert sich. Musik kann hier also nicht mehr durch Instrumente, Melodien und Akkorde definiert werden. Musik ist in dieser Arbeit die Gesamtheit akustischer Ereignisse, die das Interesse auch nur einiger Menschen weckt. Oft wird gerade im Bereich der experimentellen Musik von manchen Menschen behauptet, dass dies keine Musik sei. Etwas als *Musik* zu definieren impliziert die Bereitschaft hinzuhören. Wer allerdings hier auch bereit ist, seine Ohren zu öffnen, kann viele neue Erfahrungen sammeln.

2.2 Musik

Obwohl das Wort *Musik* ständig gebraucht und offensichtlich darunter etwas Bestimmtes verstanden wird, ist eine handfeste Definition des Ausdruckes nicht einfach. Diese hängt auch vom jeweiligen Blickwinkel ab. Den objektivsten Standpunkt vertritt heute vermutlich die Musikpsychologie, da sie versucht, die subjektiven Denkweisen möglichst nicht wertend zu erfassen. Betrachtet man die Musikauffassung unterschiedlicher Menschen und Kulturen, ist es sehr schwierig bis unmöglich, einen gemeinsamen Nenner zu finden. In westeuropäischen Kulturkreisen war man lange Zeit der Meinung, die fortgeschrittenere Musik zu praktizieren. Die Musik anderer Kulturkreise betrachtete man als nicht so weit fortgeschritten, und man glaubte, dass sie in ihrer Entwicklung in die Richtung der westeuropäischen tendiere.²⁴ Dies ist eine sehr überhebliche Sichtweise. Die Ethnomusikologie zeigt, dass es sehr verschiedene Arten gibt, die Musik zu fühlen, zu erleben und zu interpretieren.

Die westeuropäische Musik haftet heute hauptsächlich an den Kategorien *Akkord*, *Melodie* und *Rhythmus*, wobei der Rhythmus meist in Takteinheiten gezählt wird. Dementsprechend wird oft in der Musik Natürlichkeit gefordert, als Reaktion zu einer unnatürlichen Musik, wie es beispielsweise die Dodekafonie ist.

²³ Eine Ausnahme stellt der Teil der, in dem elektronische Musik historisch betrachtet wird. Trotzdem werden auch an dieser Stelle die Begriffe nicht nur als historische Begriffe gesehen.

²⁴ vgl.: Rösing, Helmut; Brandl, Rudolf Maria: Musikkulturen im Vergleich. In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hrsg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbeck 2002, S. 57-61.

„Wie ein ungetrübter, nicht eurozentristisch ausgerichteter Blick auf die Musik anderer Ethnien und Kulturen zeigt, gibt es keine natürliche Musik. Weder physikalisch-akustische Aspekte [...] noch Fragen der Ästhetik [...] oder Informationsdichte und Strukturierung [...] können als Bewertungsinstanzen des Natürlichen herangezogen werden.“²⁵

Allgemeingültige Äußerungen darüber, was Musik ist, wie sie zu sein habe und welchen Zweck sie erfüllen müsse, sind nicht möglich. Interkulturell betrachtet, gibt es viele *Musiken*.²⁶ Tonleitern und Tonsysteme sind praktisch überall vorhanden, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung. Tonsysteme sind nicht überall charakterbestimmend.²⁷ Tonleitern selbst sind keine natürlichen Konstrukte. *„Alle Tonsysteme dieser Welt sind historisch entstanden und kulturspezifisch geformt.“*²⁸ Lediglich in Europa und der westlichen Welt bezieht man sich auch auf Akkorde und deren Progression in einem Stück,²⁹ so ist das auf der Funktion basierende Konsonanz- und Dissonanzempfinden sehr kultur- und stilspezifisch.

Heute tendiert man dazu, davon auszugehen, dass die Wahrnehmung der Tonhöhe nicht von der Frequenz abhängt, sondern vielmehr von der Periode, wobei beide Aspekte in einem Zusammenhang stehen. Während im peripheren Gehör eine Frequenzanalyse stattfindet, wird im auditorischen System eine Periodizitätsanalyse durchgeführt. Für den Prozess der Tonhöhenenerkennung ist also der zeitliche Abstand (man spricht von „ISI“, also *interspike interval*) zwischen den einzelnen Impulsen eines Tones zuständig. Einzelne Zeitabschnitte eines gehörten Schwingungsvorgangs werden, basierend auf dem Konzept der Koinzidenz, miteinander verglichen. Mathematisch lässt sich dies mittels der Autokorrelationsfunktion erklären. Da immer nur der zeitliche Abstand zwischen den Impulsen verglichen wird, ist die Phase für die Tonhöhenenerkennung irrelevant, wobei es bei gleich eingestufteten Tonhöhen eine gewisse Toleranz und Unschärfe gibt. Aus diesem Grunde kann es passieren, dass es eine gewisse Verschiebung der Wahrnehmung gibt, ohne dass es der Hörer und die Musiker bemerken. Das ist beispielsweise bei einem A-cappella-Chor der Fall, wenn der Anfang- und Endton nicht wirklich zusammenpassen. Dies fällt erst auf, wenn der Chorleiter sich an der Stimmgabel orientiert oder ein Orchester einsetzt. Ganzzahlige Schwingungsverhältnisse sind in der musikalischen Realität fast nicht vorhanden, doch hört der Mensch nicht ständig Unreinheiten in der Stimmung.³⁰

²⁵ s.: Rösing, Helmut: Sonderfall Abendland. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 75.

²⁶ vgl.: Brandl & Rösing, S. 59.

²⁷ vgl.: Brandl & Rösing, S. 62.

²⁸ s.: Bruhn, Herbert: Wahrnehmung und Repräsentation musikalischer Strukturen, in: *Musikpsychologie* 2002, S. 458.

²⁹ vgl.: Brandl & Rösing, S. 62.

³⁰ vgl.: Fricke, Jobst P.: *Eine Konsonanztheorie auf der Grundlage von Autokorrelation unter Berücksichtigung der Unschärfe*. <http://www.konsonanztheorie.de/> (Stand: 29.9.2008) und

Es gibt mehrere Theorien, mit denen versucht wird, das Konsonanzempfinden zu begründen.³¹ Allerdings ist das Empfinden letztendlich sehr von dem Funktionsaspekt abhängig. Die Oktavidentität³² kann zwar beispielsweise als Universalie betrachtet werden, sie wird allerdings trotzdem in unterschiedlichen Musikkulturen „nicht generell genutzt“.³³ Physikalisch gesehen, bestehen Geräusche aus einer aperiodischen, Klänge und Töne aus einer periodischen zeitlichen Struktur. Der Teiltonaufbau bei Geräuschen ist dementsprechend vorwiegend ungeordnet, bei Klängen vorwiegend geordnet.³⁴ Die Auffassung von Klangfarbe ist ebenso kulturspezifisch. Einerseits kann den Klangfarben „ein von der Tonhöhe unabhängiger und recht allgemeiner Gefühlswert zugewiesen“ werden. „In anderen Kulturen dagegen werden Klangfarben mit konkreten Naturassoziationen oder mit einer metaphorischen Klangsymbolik in Verbindung gebracht.“³⁵ Auch mit Rhythmus wird in unterschiedlichen Kulturen auf sehr vielfältige Weise umgegangen. Beispielsweise wird nicht in jeder Kultur der Rhythmus gezählt.³⁶

Was die Aufnahme von Musik angeht, geht man davon aus, dass

„Die Modellierung des Erkennens und der Kodierung musikalischer Beziehungsstrukturen im Gedächtnis [...] auf die Annahme von Regeln [zurückgeführt werden kann], die der Verknüpfung musikalischer Einheiten zugrunde liegen.“³⁷

In Europa ergibt sich dadurch allgemein eine gewisse Erwartungshaltung, die allerdings auch in einigen Genres bewusst gebrochen wird. Wie weiter oben schon betrachtet, besteht oft ein gewisser Natürlichkeitsanspruch, wobei eine Natürlichkeit der Musik eher mit angelernten Mustern verwechselt wird. In Westeuropa hat sich im Laufe der Geschichte eine grundsätzliche Trennung zwischen E- und U-Musik etabliert, die aber langsam immer mehr in Frage gestellt werden muss. E-Musik sei also „Ernst“ Musik, die künstlerisch womöglich wertvoller sei als die Unterhaltungsmusik.³⁸ Geht man aber von

Ebeling, Martin: *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie*. Frankfurt/M. 2007.

³¹ vgl. zu Aspekten der Konsonanz und Dissonanz: Eberlein, Roland: Konsonanz. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 478–486.

³² Unter Oktavidentität versteht man die Identifikation von Klängen, deren Grundtöne in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen, als gleichen Ton (z.B. in unserer Kultur: Töne mit der Frequenz 110, 220, 440 Hz usw. als *a*).

³³ s.: Bruhn, Herbert: Tonpsychologie – Gehörpsychologie – Musikpsychologie. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 448.

³⁴ vgl.: Parncutt, Richard: Verarbeitung einzelner Schallereignisse, in: *Musikpsychologie* 2002, S. 666.

³⁵ s.: Brandl und Rösing, S. 66.

³⁶ vgl.: Brandl und Rösing, S. 68–71.

³⁷ s.: Stoffer, Thomas H.: Strukturmodelle. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 472.

³⁸ Manche Musik, die früher Unterhaltungsmusik war, wird heute als E-Musik eingestuft. Ein sehr eindeutiges Beispiel ist der Wiener Walzer.

Statistiken aus, wird man schnell feststellen, dass E-Musik vorwiegend eine Minderheitenmusik ist, da ein nur geringer Anteil der Gesamtbevölkerung Musik hört, die als E-Musik eingestuft wird.³⁹ Da es also letztendlich in der Musikaufnahme, auch bedingt durch das Angebot der Medien, eine relativ begrenzte Auswahl gibt und ein Hörer, dem das aufoktroierte Angebot nicht ausreicht, sich die Zeit nehmen müsste, Alternativen zu suchen, ist auch die Erwartungshaltung des durchschnittlichen westeuropäischen Hörers in der Musik sehr reduziert. Somit wundert es vermutlich nicht, dass Studien ergeben haben, dass bis zu einem gewissen Grad informationsarme Stücke generell mehr gefallen als informationsreiche und dass unerwartete Harmonien beim Hörer Schauer auslösen⁴⁰, wobei der Informationsgehalt einer Stückes nicht wirklich objektiv erfasst werden kann.

Das Aufnahmevermögen des Informationsgehaltes der Musik kann mit Verständlichkeit gleichgesetzt werden. Wichtig ist hier beispielsweise für Peter Faltin das Vermögen, musikalische Ereignisse in Beziehung zu setzen und dadurch sinnvolle Zusammenhänge zu erkennen. Zeit spielt hierbei eine wichtige Rolle, denn innerhalb des Zeitablaufs ergeben sich erst die gehörten Beziehungen. Um die Zusammenhänge in der Musik erfassen zu können, bedarf es eines „*geeigneten Instrumentariums des Bewußtseins*“. Daher ist die Aufnahmefähigkeit unterschiedlicher Musik je nach Instrumentarium sehr individuell. Faltin schließt auch nicht aus, dass Klänge und Klangveränderungen diesen Prozess des In-Beziehung-Setzens auslösen können. Der Terminus *Melodik*, der in diesem Zusammenhang wichtig ist, muss sich also nicht nur auf Melodie in herkömmlichem Sinne beziehen. Allerdings räumt Faltin ein, dass seine Aussagen sicherlich nicht absolut sind und auch im Laufe der Zeit ihre Gültigkeit verlieren können.⁴¹

Hermann Rauhe stellte ebenfalls fest, dass die Aufnahmefähigkeit und Beurteilung von Musik sehr subjektiv ist. Sie hängt von mehreren Faktoren ab: von der musikalischen Sozialisation, also der musikalischen Einstellung innerhalb eines sozialen Gefüges, sowie der Rolle, die Musik in diesem Gefüge spielt, und von der persönlichen Entwicklung. Weiters ist es auch wichtig, welche Erinnerungen und Assoziationen die Musik hervorruft und in welcher psychischen und physischen Verfassung sich der Hörer gerade befindet.⁴² Trotz dieser individuellen Aspekte in der Aufnahme von Musik konnte er beobachten, dass besonders beliebte Musik sowohl des 19. als auch des 20. Jahrhunderts ein bestimmtes

³⁹ vgl.: Bontinck, Irmgard: Kultureller Habitus und Musik. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 90.

⁴⁰ vgl.: Harrer, Gerhart: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 591.

⁴¹ vgl.: Faltin, Peter: *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Stuttgart 1979.

⁴² s.: Rauhe, Hermann: Grundlagen der Antriebsförderung durch Musik. Ein Beitrag zur musikalischen Wirkungsforschung. In: Revers, Wilhelm Josef und Rauhe, Hermann: *Musik. Intelligenz. Phantasie*. Salzburg 1978, S. 70–72.

begrenzt textliches wie musikalisches Repertoire aufweist, das sich auch im Laufe der Zeit relativ wenig verändert hat.⁴³

Wenn es nun Musikrichtungen gibt, die bewusst erwartete Regeln brechen, werden diese Richtungen wahrscheinlich auf große Akzeptanzprobleme stoßen.

„Musik im Alltag und funktionelle Musik zielen darauf ab, Reflexionen über den Alltag zu verhindern durch Zerstreuung und Unterhaltung. Darum hat progressive und Avantgardemusik, die sich kritisch mit den gesellschaftlichen Zuständen der Gegenwart auseinandersetzt und die Stereotype des Vertrauten, Bekannten, Gewohnten durchbricht, keinen Platz im Alltag. Ebenso auch kaum Musik, die den Alltag selbst thematisiert. [...] Diese Art einer hinterfragenden Darstellung von Alltag hat bei Musik im Alltag nichts zu suchen. Sie wird von den großen Musikmedien so gut wie ausgeblendet. Statt kritischer Reflexion ist das Suggestieren von Geborgenheit in einer vermeintlich heilen Welt angesagt.“⁴⁴

Trotzdem liegt gerade hier die Wichtigkeit dieser Richtungen.⁴⁵ John Cage, ein maßgeblicher Vertreter und Vorbild für viele Künstler der Avantgarde und nicht nur dieser, wollte mit seiner Musik keine Aussagen treffen, sondern vielmehr Fragen aufwerfen.⁴⁶ Genau das ist die Rolle der Avantgarde und aller Richtungen, die Regeln brechen und auf Widerstand stoßen. Wer hat gesagt, dass Musik eine Melodie, einen Rhythmus haben und tonal sein muss?

Viele Musiker, Cage inbegriffen, haben neue Möglichkeiten in der Musik und Philosophie anderer Kulturen gesucht. Was viele daraus gelernt haben, ist, dass es keine universalen Regeln in der Musik und in der Kunst gibt. Was einem einfällt, ist legitim. Sich über diese Fragen Gedanken zu machen bedeutet, sich von vorgefertigten Meinungen zu lösen, toleranter zu werden. Keine vorgefertigte Meinung zu haben ist vielleicht unmöglich, aber einen Perspektivenwechsel zuzulassen bietet womöglich einen Blick auf neue Horizonte und auf eine Weiterentwicklung.

Eindeutig ist, dass eine eurozentristische Musikauffassung viel zu begrenzt ist. Andere Kulturen und Alternativen zeigen, dass Musik sehr viel sein kann und durch die subjektive Sichtweise sehr eingeschränkt wird. Versucht man, sämtliche Musikverständnisse zusammenzufassen, kann man lediglich sagen, dass *„jedes akustische Schallereignis musikfähig ist“* und dass *„die Schallereignisse dadurch [zur Musik werden], dass die*

⁴³ vgl.: Rauhe 1978, S. 64–69.

⁴⁴ s.: Rösing, Helmut: Musik im Alltag. In: *Musikpsychologie* 2002, S.125f.

⁴⁵ vgl.: Heister, Hanns-Werner: Stellenwert der Musik im gesellschaftlichen System. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 111.

⁴⁶ vgl.: Jürging, Stefan: *Die Tradition des Traditionsbruches. John Cages amerikanische Ästhetik.* Frankfurt/Main u.a. 2002, S. 166–174.

*Aufmerksamkeit auf Struktur und Eigenheit der hörbaren und sichtbaren Phänomene gerichtet wird.*⁴⁷

Eine weitere Möglichkeit, um zu verstehen, was Musik ist, wäre zu wissen, welche Funktion sie evolutionstechnisch erfüllt. Spekulationen hat es immer schon gegeben. Genannt seien beispielsweise Charles Darwin, Carl Stumpf und Herbert Spencer. David Hurron schließt nicht aus, dass Musik eine evolutionäre Daseinsberechtigung hat.

*„It is not simply that evolution has shaped immune systems, digestive tracts, and knee caps. Evolution has also shaped our attitudes, dispositions, emotions, perceptions, and cognitive functions. Some of our deepest convictions can be traced to plausible evolutionary origins: we love life, we fear death and we nurture our children because these dispositions better ensure the propagation of our genes.*⁴⁸

Musik war vielleicht einmal von Bedeutung, ist aber jetzt möglicherweise nicht mehr lebensnotwendig. Er listet einige Theorien für die Funktion von Musik auf.

- * Sie hat vielleicht die Partnersuche unterstützt,
- * Musik könnte soziale Bindung schaffen und erhalten,
- * Musik könnte zur Koordination von Gruppenarbeit dienen,
- * Musik kann vielleicht die Fähigkeit zu hören im weitesten Sinne trainieren,
- * Musizieren trainiert eventuell andere motorische Fähigkeiten, beispielsweise könnte Gesang artikulatorische Fähigkeiten verbessern,
- * sie könnte zur Konfliktreduktion beitragen,
- * sie könnte dazu beitragen, Zeit auf sichere Art und Weise verstreichen zu lassen, beispielsweise, um Schlaf zu vermeiden und mögliche Angriffe abzuwehren,
- * sie könnte zur Informationsweitergabe von einer Generation zur anderen dienen.

Auch wenn Hurron versucht Beweise zu finden, legt er sich nicht wirklich fest. Er beobachtet lediglich, dass geschätzt wird, dass es Musik seit vielleicht 250.000 oder zumindest seit 50.000 Jahren gibt. Daher vermutet er, dass Musik einen evolutionären Ursprung haben muss. Er hält es für möglich, dass Musik grundsätzlich eine ursprünglich soziale Funktion hat.⁴⁹

Eine ähnliche Meinung wird auch von Nils Wallin vertreten.⁵⁰ Ganz zu Beginn der musikalischen Entwicklung sind für ihn vermutlich Tierlaute zu finden, die sicherlich schon

⁴⁷ s.: Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf, Rösing, Helmut: Musik und Psychologie – Musikpsychologie. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 17f.

⁴⁸ s.: Hurron, David: Is Music an Evolutionary Adaptation? In: *The Biological Foundations of Music*. Hrsg. von Robert J. Zatorre und Isabel Peretz, New York 2001, S. 43.

⁴⁹ vgl.: Hurron 2001, S. 43 – 61.

⁵⁰ vgl.: Wallin, Nils: *Biomusicology. Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. New York 1991.

zur Kommunikation, also zur Kodierung und Dekodierung von Informationen dienen. Die Vermutung liegt also nahe, dass Musik eine phylogenetisch ältere Kommunikationsform als die Sprache ist. Als Beispiel für eine frühe Musik und deren Entwicklung führt Wallin den schwedischen Schäfergesang „Kölning“ auf, der vermutlich schon verwendet wurde, als Schafe noch nicht domestiziert waren. Er diene primär dazu, die Herde zusammen- und Raubtiere fernzuhalten. Dazu wurden Laute eingesetzt, die eine entsprechende Wirkung auf die Tiere hatten. Im Laufe der Entwicklung sind einige zentrale Charakteristiken des Gesangs erhalten geblieben, wobei die Funktion teilweise verloren gegangen ist und nun zeremonielle, stereotype und magisch-rituelle Züge den Gesang prägen.

Für Wallin steht Musik unter anderem auch in einem engen Verhältnis zu Emotionen und wiederum zu zweckmäßigem Verhalten. Die Wahrnehmung von Veränderungen in Aufmerksamkeit, Willen und Gedächtnis, die durch das zentrale Nervensystem ausgelöst werden, wird stark durch Emotionen gefiltert und gefärbt. Die Wahrnehmung einer Situation hat auch ein entsprechendes zweckmäßiges Verhalten zur Folge. Emotionen spielen hier also eine große Rolle. Eine mögliche Funktion von Musik wäre somit, das Wesen eines Individuums zu bewahren und einzusetzen sowie Emotionen zu erkennen und als mentale Formen innerhalb der sozialen Grenzen zu handhaben. Da der Mensch komplexe mentale Fähigkeiten besitzt, wäre denkbar, dass Musik im rituellen Sinne eine Art Erziehungsfunktion besitzt, die es ermöglicht, Emotionen zu erlernen.

Ebenso interessant wäre auch zu verstehen, welchen Zweck Musik heute erfüllt oder erfüllen kann. Dies könnte auch die Perspektive auf die Suche nach dem evolutionären Ursprung der Musik verändern. Auch wenn es manchen vielleicht nicht bewusst ist, ist Musik aus unserem Alltag nicht wegzudenken. Einerseits ist Musikhören eine der beliebtesten Freizeitbeschäftigungen, andererseits wird Musik fast permanent passiv aufgenommen. Die Gründe für eine Musikaufnahme können sehr vielfältig sein: Stimmungsregulierung, Entspannung, Aktivierung, Begleitung diverser Tätigkeiten, soziale Abgrenzung, Entwicklung der eigenen Identität, Ausstieg aus dem Alltag, Flucht in eine Fantasiewelt, sozialer Ersatz usw. Auch eine bewusste Musikaufnahme ist möglich, um Emotionen zu erwecken, sich an frühere Situationen zu erinnern oder auch wirklich in die Tiefe des Musikstückes vorzudringen und diverse musikalische Aspekte zu genießen.⁵¹

Für eine musikalische Erforschung der Klangwelt bietet sich die elektronische Musik besonders an. Mit dem Computer ist es heute möglich, Klänge zu erzeugen und zu verändern, wie es bis jetzt mit mechanischen Instrumenten nicht möglich war. Aus diesem Grunde kann dank elektronischer Musik das Augenmerk auf Aspekte geworfen werden, die

⁵¹ vgl.: Schramm, Holger; Kopiez, Reinhard: Die alltägliche Nutzung von Musik. In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hrsg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Hamburg 2008, S. 253-265.

mit mechanischen Instrumenten nur schwer zum Vorschein gekommen sind. Es gibt dank des technischen Fortschritts viele neue Möglichkeiten, das musikalische Regelwerk zu sprengen und somit daran zu arbeiten, die Erwartungshaltung des Rezipienten zu verändern. Grenzen sind nur durch die Vorstellungskraft des Menschen und durch die Leistungsfähigkeit des Computers gesetzt.

Die Entwicklungen in der neueren Musik lassen aber auch andere Termini im Zusammenhang mit Musik in ein neues Licht rücken.⁵² Es gibt in der elektronischen Musik immer weniger eine Trennung zwischen Komponisten und Musikern. Es gibt keine notierte Komposition, die der Musiker zu spielen hat. Eine neue Art der Komposition ist die Programmierung des Computers. Die notwendigeren Fähigkeiten haben nicht mehr mit der Kenntnis der Regeln des Tonsatzes zu tun, sondern es bedarf vielmehr der Kenntnis von Programmiersprachen und der Grundlagen der physikalischen Akustik, um den gewünschten Output zu erreichen.

Sicherlich fährt hier die Musik auf zwei Schienen, denn es gibt auch noch notierte Musik, und es wird sie noch lange geben, doch in Bezug auf elektronische Musik kann hier nicht mehr wirklich die Rede vom Komponisten sein. Oftmals ist der Programmierende dann auch der Ausführende. Da unter dem Begriff *Musiker* vorzugsweise ein Mensch verstanden wird, der mechanische Instrumente betätigen kann, wird dieser Begriff manchmal mit Vorbehalt im Zusammenhang mit Computermusik verwendet. Dies hängt sicherlich mit der Perspektive zusammen. In dieser Arbeit wird der Begriff trotzdem noch verwendet, allerdings in einem weiteren Sinne. Der Musiker wird als Person verstanden, der Musik nicht nur erklingen lässt, sondern auch programmiert und sich im weitesten Sinne damit betätigt, Musik erklingen zu lassen.

Musik steht hier, wie angedeutet, für sämtliche akustisch wahrnehmbare Phänomene, die im Hörer etwas auslösen, in denen der Hörer einen Verlauf wahrnimmt, der für ihn eine gewisse Bedeutung hat. Eine entsprechende Auffassung von Musik vertreten auch die meisten der interviewten Musiker, wie sich später zeigen wird.

⁵² vgl. z.B.: Chagas, Paulo C.: Spiel und Dialog. Das Komponieren mit Apparaten. In: *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 5, Hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002, S. 182–196.

2.3 Wien im internationalen Zusammenhang

2.3.1 Überblick der internationalen Entwicklung

Die Geschichte Wiens als Standort elektronischer Musik hat, wie überhaupt die Geschichte elektronischer Musik, mehrere Stränge. Die strikte Einteilung in E- und U- Musik vermischt sich und stimmt heute nicht mit der Einteilung der AKM⁵³ überein.⁵⁴ Vor allem im ursprünglichen Bereich der U-Musik gab es in der elektronischen Musik immer wieder Auswüchse ernsten Charakters. Es wird auch der Ausdruck einer „akademischen“ elektronischen Musik verwendet, als Abgrenzung zu einer anscheinend „nicht-akademischen“ elektronischen Musik, die aus der Popkultur hervorgegangen ist.⁵⁵

Im Bereich der Musik ist in den letzten ca. 15 Jahren in Wien, wie in der gesamten westlichen Welt, einiges passiert. Unabhängig von musikalischen Stilen ist der Computer in die Musik eingezogen, und es werden zur CD-Produktion meist elektronische Mittel verwendet, sogenannte Software-Sequenzen.⁵⁶ Sequenzen, wie sie heute in Verwendung sind, sind meist Programme, die es ermöglichen, aufgenommene Audiofiles in mehreren Spuren beliebig aneinanderzureihen und diese auch mit Effekten digital zu bearbeiten. Die Anwendung dieser Effekte ist nur durch die Rechenleistung des verwendeten Computers eingeschränkt. Der Verfremdungseffekt kann sehr stark sein und ist eines der anwendbaren Mittel der elektronischen Musik.⁵⁷

Durch die vielen Möglichkeiten des Computers liegt es nahe, dass auch mancher Musiker bzw. Produzent die Möglichkeiten auskosten will und musikalisch in eine anspruchsvollere Richtung geht, bis hin zur experimentellen elektronischen Musik. So findet das, was einmal die Elektroakustik war, einen Berührungspunkt zur experimentellen elektronischen Musik und verschmilzt mit ihr.

⁵³ Staatliche Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger. <http://www.akm.co.at/> (Stand: 20.11.2008).

⁵⁴ vgl.: Huber, Michael: Wiener Szene im Kontext – Eigenart und internationales Renommee. In: *Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien*. Hrsg. Von Robert Harauer, Mediacult 05/01, Wien 2001, S. 42–44.

⁵⁵ vgl.: Mediacult 05/01, S. 43f.

⁵⁶ „Der Gebrauch des S[equenzer]s gilt allgemein als wichtigste musiktechnologische Entwicklung der vergangenen zwei Jahrzehnte. Kaum ein professionell arbeitender Rock-/Pop-Musiker (ohne Berücksichtigung seines bevorzugten Instrumentes) und praktisch kein Tonstudio kann/will auf die Verwendung von S.n bei a) Komposition, b) Produktion oder c) Live-Darbietung verzichten.“ S.: Sequenz. In: Schiffner, Wolfgang: *Lexikon Tontechnik*, Kassel 2003, S. 101.

⁵⁷ „[Software Sequenzer] bieten in Verbindung mit einem MIDI-Interface [...] alle Funktionen, welche auch die seither als Hardware Sequenzer bezeichneten Geräte leisten können. [...] Ein weiteres zusätzliches Feature stellen moderne S.S. mit verbesserten Möglichkeiten der nachträglichen, in Echtzeit-Eingabe durchzuführenden Korrektur bestimmbarer Passagen zur Verfügung. [...] Insbesondere im Bereich der >Musik-Software entsteht eine völlig neue Art von Firmen (Software-Häuser), deren Produkte ausschließlich die Verarbeitung digitaler Daten erlauben.“ „Software Sequenzer“ in: Schiffner 2003, S. 102f.

Es gibt schon viel Literatur zur allgemeinen Geschichte der elektronischen Musik aus unterschiedlichen Perspektiven. André Ruschkowski⁵⁸ bietet eine umfangreiche Übersicht, auch was die technischen Entwicklungen angeht einen ähnlichen Ansatz bietet auch Thom Holmes⁵⁹. Mark Prendergrast⁶⁰ hingegen liefert eine breit angelegte Übersicht sämtlicher Musiker und Bands, ohne Unterscheidung zwischen E- und U-Musik. Immer öfter wird auch in der musikwissenschaftlichen Literatur über elektronische Musik zusätzlich Populärmusik beachtet. So ist es im zuvor zitierten Buch von Peter Manning⁶¹ und auch in dem von Elena Ungeheuer herausgegebenen Band zur elektroakustischen Musik⁶².

Die Zusammenhänge innerhalb der Musik und die Entwicklungen sind vielfältig. Man kann sie wohl nicht vollständig erfassen, aber man kann einen Eindruck gewinnen, welche Entwicklungen und Wechselwirkungen innerhalb der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattgefunden haben.

Die elektroakustischen Schulen werden üblicherweise unterteilt in die Schule der USA (Tape Music, Music for Magnetic Tape), die französische Schule (musique concrète) und die deutsche Schule (Kölner Schule). Es gab auch eine Reihe anderer Zentren, allerdings werden diese als die wichtigsten erachtet.⁶³

In den USA entstanden Ende der 1940er-Jahre die sogenannte Tape Music und Music for Magnetic Tape. Diese Richtung entwickelte sich fast zeitgleich an mehreren Orten. Einerseits gab es eine Gruppierung unter John Cage mit weiteren Vertretern wie Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff, die Music for Magnetic Tape machten, und auf der anderen Seite entstand Tape Music von Vladimir Ussachevsky und Otto Luening. In Frankreich entstand in den 1940er-Jahren die musique concrète, die so hieß, weil sie von Tonmaterial ausging, das konkret als Aufnahme auf einem Tonträger vorhanden war. Maßgebliche Vertreter waren zu Beginn Pierre Schaeffer und Pierre Henry. Der Ausdruck *elektronische Musik* wurde anfänglich nur mit der Kölner Schule in Zusammenhang gebracht, da von Werner Meyer-Eppler eingeführt.⁶⁴ Vertreter dieser Schule gab es viele, genannt seien hier Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael Koenig. Unter anderem war das Studio des (N)WDR in Köln Vorbild für das 1955

⁵⁸ vgl.: Ruschkowski, André: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart 1998.

⁵⁹ vgl.: Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*. New York u.a. 2008, bes. S. 5–329.

⁶⁰ vgl.: Prendergast, Mark: *The Ambient Century. From Mahler to Moby – The Evolution of Sound in the Electronic Age*. London 2003.

⁶¹ vgl.: Manning 2004.

⁶² vgl.: Ungeheuer, Elena [Hg.]: *Elektroakustische Musik 2002*.

⁶³ vgl.: Supper 1997, S.11–26.

⁶⁴ vgl.: Ungeheuer 1992.

gegründete Studio di Fonologia Musicale der RAI (Radio Audizioni Italiane) in Mailand, wo teilweise auch Werke von Komponisten wie John Cage (USA) und Henry Pousseur (Frankreich) entstanden. Wie schon angedeutet, wurden noch andere Studios in ganz Europa gegründet.

Die Einführung und Verwendung der Tonbandmaschine übte auch großen Einfluss auf die Minimal Music aus, die ihre Anfänge in den 1960er-Jahren hatte.⁶⁵ Steve Reich arbeitete beispielsweise viel mit Aufnahmen. Seine Einflüsse, soweit es um Arbeit mit Tonbändern ging, waren sowohl die *musique concrète* als auch Stockhausen, hauptsächlich mit seinem „Gesang der Jünglinge“.⁶⁶ Auch nahm er Bezug zu John Cage, was nicht weiter verwunderlich ist, denn in den Vereinigten Staaten dieser Zeit war Cage eine Person, die man nicht ignorieren konnte, und er beeinflusste auf die eine oder andere Art wahrscheinlich jeden Künstler in diesem Land. La Monte Young, ein weiterer Vertreter des Minimalismus, arbeitete in den 1950ern mit Stockhausen in Darmstadt. Terry Riley arbeitete eine Zeit lang im Pariser Studio von Schaeffer und Henry. Der Minimalismus hatte natürlich vielfältige Einflüsse wie Jazz und Musik anderer Völker, aber die neuen elektronischen Mittel ermöglichten oft erst die Umsetzung von minimalistischen Ideen.⁶⁷

Auch die Rockmusik fand seit den 1960ern Verwendung für die elektronischen Behelfe. Besonders bekannt ist hierfür die Band Pink Floyd.⁶⁸ Die elektroakustische Entwicklung der Zeit hatte auch Einfluss auf das, was fast lieblos von den Anglofonen als *Krautrock* bezeichnet wird. So werden alle jene Gruppierungen der Rockmusik beschrieben, die sich in Deutschland Ende der 1960er und in den 1970ern formierten.⁶⁹ Can war in diesem Zusammenhang eine besonders kreative Band, die Einfluss sowohl von Stockhausen, Cage, Pierre Schaeffer als auch der Minimal Music erfuhr.⁷⁰

Kraftwerk ist hingegen die wohl bekannteste deutsche Gruppierung, die ebenso ihre Einflüsse von der Elektroakustik, besonders von der *musique concrète*, hatte und wiederum auf spätere Musikentwicklungen sehr großen Einfluss ausübte.⁷¹ Unter anderem hatte ihre Musik Auswirkungen auf den amerikanischen HipHop, als Afrika Bambaataa Sounds aus „Trans-Europe Express“ und „Numbers“ sampelten.⁷²

⁶⁵ vgl.: Prendergast 2003, S.79.

⁶⁶ vgl.: Prendergast 2003, S.107 – 114.

⁶⁷ vgl.: Prendergast 2003, S. 91 –94.

⁶⁸ vgl.: Prendergast 2003, S. 258 –269.

⁶⁹ vgl.: Prendergast 2003, S. 278 –280.

⁷⁰ vgl.: Prendergast 2003, S. 280.

⁷¹ vgl.: Prendergast 2003, S. 297.

⁷² vgl.: Prendergast 2003, S. 377.

Sehr erfolgreiche Richtungen der Musik aus den 1990ern mit starken elektronischen Komponenten sind Techno und House sowie andere differenzierte Stile, die diesen nahe verwandt sind. Diese Richtungen haben natürlich auch ihre Einflüsse erfahren. Besonders bedeutend war HipHop in New York, der zur Entstehung von Hardcore Techno führte.⁷³ Eine wichtige Metropole für Techno in den USA ist Detroit. Derrick May, ein Vertreter dieser Richtung, ließ sich unter anderem von Kraftwerk inspirieren.⁷⁴ In England hielt Techno ebenfalls Einzug. Eine der anspruchsvolleren Gruppierungen ist Orbital. Die Einflüsse auf sie sind vielfältig, sie reichen von Steve Reich, Philip Glass, Kraftwerk, Afrika Bambaataa bis hin zum House und Techno aus den Vereinigten Staaten.⁷⁵ Eine weitere Ausnahmeerscheinung des Londoner Techno ist Aphex Twin. Er hat ebenso vielfältige Bezüge, wie z.B. zu Glass und Holger Czukay, der auch Vertreter von Krautrock und teilweise Mitglied von Can war.⁷⁶

Dieser geschichtliche Abriss kann alles andere als vollständig sein. Viele wichtige Richtungen wie beispielsweise Disco und Industrial sind nicht erwähnt worden, und nicht alle Aspekte einer Richtung sind berücksichtigt worden. Genauere Details und Zusammenhänge kann man in dem zitierten Buch von Prendergast nachlesen. Mit dieser sehr vereinfachten Darstellung soll ansatzweise eine Ahnung davon vermittelt werden, wie sehr eigentlich sämtliche musikalische Richtungen in ihrer Entwicklung miteinander verstrickt und in gewissem Maße auch Teil der elektronischen Musik sind bzw. ihren Beitrag an die elektronische Musik geleistet haben, so wie die elektronische Musik ihren Einfluss auf sie ausübte. Stile beeinflussen andere Stile, diese differenzieren sich wieder aus und bilden neue Stile. Was für die ganze westliche Welt gilt, gilt natürlich auch für Wien.⁷⁷

2.3.2 Entwicklung der elektronischen Musik in Wien

Rein auf Österreich oder gar auf Wien bezogen, gibt es kaum geschichtliche Überblicke zum Thema elektronische oder elektroakustische Musik. Der Musiksoziologe Michael Huber bietet einen Überblick über einen relativ kleinen Zeitraum, der allerdings nicht unwichtig für die aktuelle Konstellation in Wien ist.⁷⁸ Er schreibt, dass genau genommen die Beachtung der Wiener Elektronikszenen im Jahre 1997 ihren Anfang hatte, als in der

⁷³ vgl.: Prendergast 2003, S. 378.

⁷⁴ vgl.: Prendergast 2003, S. 381.

⁷⁵ vgl.: Prendergast 2003, S. 402f.

⁷⁶ vgl.: Prendergast 2003, S. 418–420.

⁷⁷ Detailliertere Informationen darüber, welche Musiker und Stile im speziellen Fall Musiker in Wien beeinflussten, finden sich in den hier aufgeführten Interviews.

⁷⁸ vgl.: Huber, Michael; Gebesmair, Andreas: Die Geschichte der Vienna Electronica. In: Mediacult 05/01, S. 13–17.

britischen Musikzeitschrift „The Wire“ ein Artikel publiziert wurde, der die Wiener Szene für eine breite, globale Öffentlichkeit erschloss.⁷⁹ Begonnen hatte alles einige Jahre zuvor.

Trotz qualitativer Musik ist es für österreichische Produktionen schwer bis unmöglich gewesen, den Sprung auf den internationalen Markt zu schaffen. Aus diesem Grunde bildeten sich Anfang der 1990er-Jahre einige Independent Labels. Das erste entstand nicht direkt in Wien, sondern in Niederösterreich. Laton wurde 1991 von Franz Pomassl und Alois Huber gegründet. 1992 folgte schon ein zweites Label in Wien, und daraufhin brach die erste große Welle von Plattengründungen aus. 1993 brachte das Label Mainframe, dessen Folgelabel das heutige Mego⁸⁰ ist, einen Technohit von der Gruppe Ilsa Gold heraus. Dieser Hit gilt heute als Meilenstein für die junge Geschichte der Vienna Electronica. Allerdings war das Leben für Techno-DJs nicht leicht, in Wien war die „deutsche Faschistenmusik“ nicht immer willkommen, und DJs wie Electric Indigo zogen nach Berlin, das Mekka des Techno.

Da Techno eine relativ einseitige Musik darstellt und ein Technohit leicht zu produzieren ist, hat sich schnell Langeweile in die Wiener Szene eingeschlichen, was glücklicherweise eine Ausdifferenzierung der Stile zur Folge hatte. 1995 wurde von Peter Rantasa und Christof Kurzmann das erste Elektronikfestival phonoTAKTIK konzipiert und dank einer finanziellen Förderung der Stadt Wien realisiert. Dieses Festival gibt es so nicht mehr. Sporadisch gibt es in Wien wieder Versuche eines größeren mehrere Stile umfassenden Elektro-Festivals, wie im September 2005 das „Picknick am Wegesrand“, wo von Mainstream bis zu experimentellen Auswüchsen fast alles vertreten war.⁸¹ Ein regelmäßiges Festival großen Ausmaßes, wie beispielsweise das Sónar-Festival in Barcelona⁸², hat sich allerdings in Wien selbst nicht etabliert.

Soweit eine kurze, überspitzte Übersicht der jüngeren Geschichte der elektronischen Musik in Wien. Allerdings gab es auch in Wien schon seit längerer Zeit davor elektronische Impulse. Einen Einblick in die technologischen Entwicklungen ab den 1920er-Jahren im Bereich der elektronischen Musik in Deutschland und Österreich bietet ein Buch von Peter Donhauser.⁸³

⁷⁹ s.: Mediacult 05/01, S. 7.

⁸⁰ vgl.: <http://www.mego.at/about.html> [Stand 18.2.2008].

⁸¹ vgl.: http://www.skug.at/index.php?Art_ID=3566 und http://www.play.fm/playfm_articles.php?n_id=85 [Stand 15.3.2009].

⁸² <http://www.sonar.es/> [Stand 7.2.2007].

⁸³ Donhauser, Peter: *Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich*. Wien 2007.

Ein Musiker, der zu Lebzeiten unglücklich und nicht erfolgreich war, dafür posthum eine gewisse Berühmtheit unter den österreichischen elektronischen Musikern erlangte, ist der Komponist Max Brand. Anlässlich des Festivals phonoTAKTIK.99 ist ein Tonträger „in memoriam – max brand“ erschienen. In Peter Rantasas Text zur CD⁸⁴ wird erwähnt, dass er wohl einen großen Einfluss auf die heutigen Elektroniker hätte ausüben können.

Tatsächlich hat er Pionierarbeit geleistet. 1896 in Lemberg geboren, genoss er Unterricht bei Franz Schreker in Wien und in Berlin. 1938 sah er sich gezwungen, aus Wien zu emigrieren. Erst gegen Ende der 1950er-Jahre begann er sich mit elektronischer Musik zu beschäftigen. Dabei hatte er auch die Unterstützung von Robert Moog, dem Erfinder des Moog-Synthesizers. Er baute sogar sein eigenes Studio, das allerdings größtenteils auf der Rückreise nach Österreich 1975 zerstört wurde. Sein Leben war seit der Emigration größtenteils erfolglos. Angebote, in der U-Musik zu arbeiten, lehnte er strikt ab. So lebte er bis zu seinem Tod im Jahre 1980 völlig vereinsamt.⁸⁵

Auf akademischer Seite findet man die ersten Pläne für ein elektroakustisches Studio an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien von Prof. Dr. Karl Schiske und Prof. Karl Wollleitner schon 1955, wobei das elektronische Studio definitiv ab dem Studienjahr 1958/59 errichtet worden war und unterschiedliche Möglichkeiten der Archivierung, Forschung und des Studiums bot. 1959/60 entstand dann auch das erste österreichische elektroakustische Stück von Anestis Logothetis mit Hilfe dieser Einrichtung. Außerdem wurden auch Instrumente entwickelt wie das „Akaphon“, das „Akaschieb“ und das „Akapiép“.⁸⁶

1970 bekam Dieter Kaufmann den Lehrauftrag für elektroakustische Komposition an der Hochschule. 1941 in Wien geboren, genoss er, neben zahlreichen anderen Studien im musikalischen und nichtmusikalischen Bereich, seine elektroakustischen Studien in Paris bei Pierre Schaeffer und François Bayle. 1975 rief er mit Gundula König und Walter Stangl das K&K Experimentalstudio hervor.⁸⁷ 1984 gründete er mit Gottfried Martin die „Gesellschaft für elektroakustische Musik“ (GEM), und 1985 wurde das erste internationale Symposium für elektroakustische Musik „Acustica“ von der GEM und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst abgehalten. 1990 wurde das Symposium von dem Festival

⁸⁴ *in memoriam – max brand*. rhiz CD 006.

⁸⁵ vgl.: Brezinka, Thomas: Brand, Max. In: *MGG*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 2000, Personenteil Bd. 3, Sp. 731–734.

⁸⁶ Trimmel, Gerald: Zur Entwicklung der elektroakustischen Musik in Österreich. Die Wiener Szene. In: *Das Audiovisuelle Archiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs. (AGAVA)*, Heft 33/34, Jahrgang 1993, Wien 1994, S. 36–42.

⁸⁷ vgl.: Trimmel, Gerald; Schiffer-Ekhardt, Armgard: *Das K & K Experimentalstudio. Dieter Kaufmann & Gunda König. Eine Bilddokumentation*. Wien 1996, S. 95.

„elektronischer Frühling“ abgelöst.⁸⁸ Wegen seiner langen Lehrtätigkeit hat er natürlich viele innerhalb und außerhalb Wiens tätige Elektroniker unterrichtet.

Auch Karlheinz Essl, 1960 geboren, studierte unter anderem bei Dieter Kaufmann. Seine Interessen brachten ihn allerdings in Kontakt mit Gottfried Michael Koenig von der Kölner Schule. Anfangs ging es Karlheinz Essl um computergestützte Kompositionshilfen, später, als er am IRCAM einen Kompositionsauftrag realisierte, entdeckte er jedoch die Möglichkeiten der sogenannten Echtzeitkomposition.

„Dann bin ich 1992 ans IRCAM gekommen – ich war eingeladen, dort ein Stück zu realisieren. So kam ich zum ersten Mal in Berührung mit Max. Das hat mich wirklich wie ein Blitz getroffen, weil ich erkannt habe, dass alles das, was ich mit LOGO mache und was so unglaublich langsam, so mühsam und schwerfällig ist, dort in Echtzeit funktioniert und ich sofort akustisches Feedback bekomme. Da war damals schon diese IRCAM-Workstation, also das, was jetzt Max/MSP ist. Man hatte ja auch eine akustische Ausgabe. Während der Arbeit an dem Stück, das den Titel „Entsagung“ trägt, habe ich eben begonnen, mein LOGO-System eben peu à peu auf Max/MSP umzustellen. In Wirklichkeit war es aber so, dass ich das Stück noch mit dem ATARI komponiert habe. Der ATARI hat für den elektronischen und den instrumentalen Part Partiturlisten erzeugt, die dann von Max/MSP (damals lief das auf der IRCAM-Workstation) interpretiert und in Klang umgesetzt worden sind. Das war die Verschleifung vom alten System, das nicht Echtzeit war, hin zur Echtzeit. Später war es so, dass ich immer mehr zu Max/MSP umgeschwenkt bin und seit dieser Zeit eigentlich gar nicht mehr mit LOGO arbeite.“⁸⁹

Im Herbst 2007 hat Karlheinz Essl den Lehrstuhl für elektroakustische Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in der Nachfolge Dieter Kaufmanns übernommen.

In Österreich hat es im Jazzbereich auch schon elektronische Experimente gegeben, so wie es sie generell zwischen elektronischer Musik und Jazz gegeben hat. Adelhard Roidinger ist ein Jazzmusiker, der zwar nicht in Wien, aber in Linz die Einrichtung des „Studio for Advanced Music & Media Technology“ ermöglicht hat und es lange Zeit geleitet hat.⁹⁰ 1982 war er im Rahmen der Ars Electronica auch im Ars-Electronica-Workshop-Ensemble tätig, wo neben anderen Größen auch der Wiener Gitarrist Harry Pepl mitwirkte.⁹¹ Er erzählt:

„Die Jazzszene besteht aus unterschiedlichen Gesellschaften. Der eine ist der, der sich sehr traditionell gebärdet, dann gibt's die verschiedenen Übergangsformen, die in den 70er-Jahren entstanden sind, sprich, Free Jazz. Ich war einer der maßgeblichen Vertreter in dieser Free-Jazz-Bewegung. [...] Ich denke jetzt an Schlüsselfestivals.[...] Das Festival in Moers. Moers hatte eine ganze Reihe von Free Jazz Veranstaltungen und in den 70er-Jahren, ungefähr in der Mitte der 70er-Jahre, begannen auch elektronische Free Jazz Mischungen. Die darf man nicht

⁸⁸ vgl.: Trimmel 1994, S.45–48.

⁸⁹ s.: Interview mit Karlheinz Essl am 4.8.2004.

⁹⁰ vgl.: <http://www.samt.ac.at/> (Stand: 30.1.2007).

⁹¹ vgl.: http://www.aec.at/de/archiv_files/19821/1982_251.pdf (Stand: 7.2.2007).

unterschätzen. [...] Da gibt's viele andere Institute. Die haben eine eigene Schule entwickelt. Dort kann man schon eine Beziehung zum Free Jazz herstellen.

In Frankreich kann man auf jeden Fall Beziehung zum Free Jazz herstellen, weil die ganzen experimentellen Musikaufführungen, wo's um die Multiphonics geht, von Jazzmusikern gespielt wurden. Wenn heute noch der Pierre Boulez mit einem Saxophonisten zusammenarbeitet, ist das eher ein Jazzmusiker. [...] Aber eine stabile elektronische Szene gab's im Jazz eigentlich nie. Die ist immer wieder zerfallen. Das hängt mit den schweren existentiellen Bedingungen der Jazzmusiker zusammen, mit dem Zwang und mit der kognitiven Herausforderung sich mit einem Gerät zu beschäftigen. [...] Was aber sicherlich von Bedeutung ist, ist der improvisatorische Aspekt und die Echtzeitbefugnis. Einer der, die vom Jazz kommen und hohe Auszeichnungen bekamen – der hat sogar den Pulitzerpreis bekommen, vor zwei Jahren –, ist John Lewis. Das ist ein Posaunist. Der kommt aus dem Free Jazz, hat ein Stipendium am IRCAM bekommen, hat ein Jahr lang am IRCAM gearbeitet, hat Software geschrieben und in Amerika hat er dann an der Hochschule Karriere gemacht. Er ist auch einer der ganz wenigen, die weder den Jazz verleugnet haben, indem sie nunmehr symbolisch Krawatte tragen, und die sich vehement für die Improvisationskultur eingesetzt haben und für die Verknüpfung mit den elektronischen Medien. [...] Ich bin auch einer. Mir hat, das muss ich auch dazusagen, Jean-Baptiste Barrière sehr viel geholfen, den ich als Jury-Chef über mehrere Jahre quasi als Freund entdeckt habe. Den hat es auch interessiert, was wir machen. Ich habe das sehr bedauert, dass die Jazzmusiker, obwohl sie so ein Potenzial hätten, nachlassen.⁹²

Musiker der Reform Art Unit, als „Three Motions“ mit Paul Fields (Synthesizer, El. Piano, El. Violine und Saxofon), Muhammad Malli (Schlagzeug und Saxofon) und Fritz Novotny (Rohrblattinstrumente, Flöten, Perkussion), sind 1980 bei der Linzer Ars Electronica aufgetreten, allerdings nicht sehr erfolgreich.⁹³ Es handelte sich um den letzten Auftritt im Rahmen der Ars dieses Jahres, und wegen organisatorischer Nachlässigkeit, die sich in mangelndem Equipment äußerte, war der Auftritt alles andere als erfolgreich.⁹⁴ Es gab auch andere Kooperationen der Reform Art Unit, die im weitesten Sinne mit Elektronik zu tun hatten, aber laut Andreas Felber waren keine Performances dabei, die den Synthesizer wirklich innovativ nutzten. Bezüglich eines gemeinsamen Auftritts mit Kaufmann-Schüler Bruno Liberda schreibt er: *„Wie auf einem Kassettenmitschnitt jener Performance nachzuhören ist, brachte die Präsenz des Synthesizers keine essentiellen Impulse.“*⁹⁵ Auch bezüglich einer Kooperation von Three Motions mit Gösta Neuwirth am Synthesizer schreibt Felber, dass sich die anderen beteiligten Musiker zurückhielten, während die Three-Motions-Musiker *„munter drauflos“* musizierten.⁹⁶ Eine weitere Verbindung zur Elektronik war im weitesten Sinne durch den Beitritt Günther Rabls, eines weiteren

⁹² s.: Interview mit Adelhard Roidinger am 22.6.2005 im Anhang.

⁹³ vgl.: Urmann, Robert: Magerer Elektronik-Jazz. in: *Ars Electronica 80 im Rahmen des Brucknerfestes Linz. Medienreaktionen*. Hrsg. von LIVA, Linz 1980, S. 336.

⁹⁴ vgl.: Felber, Andreas: *Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer*. Wien 2005, S. 343.

⁹⁵ s.: Felber 2005, S. 307.

⁹⁶ vgl.: Felber 2005, S. 347.

Kaufmann-Schülers, als Kontrabassist 1975 in die Reform Art Unit gegeben.⁹⁷ Dieser verließ die Reform Art Unit allerdings schon 1976, um sich gänzlich der Elektroakustik zu widmen.⁹⁸

Letztendlich hat sich in Österreich nicht ganz am musikalischen Weltgeschehen vorbei eine gewisse vielfältige Elektronikszene etabliert, deren einzelne Stile gerne in einen Topf geworfen werden und innerhalb derer ebenso gerne extrem differenziert wird. Michael Huber hat versucht, die elektronische Musik, die in Wien anzutreffen ist, zu kategorisieren:

„Tatsächlich ist die Szene der elektronischen Musik in Wien äußerst heterogen. Mit einigen Unschärfen und fließenden Übergängen lassen sich sieben Subszenen identifizieren, die wir folgendermaßen benannt haben [...]: Elektroakustische Kunstmusik, Electronic Noise, Electronic Jazz, Techno/House, HipHop, Downbeat und Electronic Pop. [...] So ist in Wien die gesamte Bandbreite elektronischer Musikproduktion repräsentiert: von den ausschließlich dem künstlerischen Schaffen verpflichteten Experimenten bis zu den hauptsächlich auf die Gewinnmaximierung ausgerichteten kommerziellen Produktionen. [...] Elektroakustische Kunstmusik und Electronic Pop haben mit der hier dargestellten Szene der Neuen Elektronischen Musik sehr wenige Berührungspunkte und können ihr nicht eigentlich zugerechnet werden. Trotzdem sind sie in Wien seit langem vorzufinden und müssen deshalb hier erwähnt werden.“⁹⁹

Die Kategorisierung und die in dem Heft aufgeführte Tabelle sind allerdings ständig einem leichten Wandel unterzogen. Trotzdem sind hier die Sichtweisen nicht ganz einig. Man könnte die ersten drei Kategorien „*elektroakustische Musik*“, „*Electronic Noise*“ und „*Electronic Jazz*“ als die hauptsächlich künstlerisch ausgerichteten *Subszenen* bezeichnen. Damit werden die folgenden drei Kategorien zugegebenermaßen etwas vernachlässigt, allerdings würde bei der Einbeziehung dieser Richtungen der Umfang der Arbeit sehr ausufern. Durch die unterschiedlichen Einflüsse und Vernetzungen wird aber gelegentlich ein Blick auf die anderen Richtungen notwendig sein. Einen groben Überblick über die elektronische Musikszene aus einer ähnlichen Perspektive wie der von Michael Huber liefert auch die Diplomarbeit von Nina Pernica.¹⁰⁰

Widmen wir uns aber wieder der Einteilung Michael Hubers¹⁰¹:

⁹⁷ vgl.: Felber 2005, S. 308.

⁹⁸ vgl.: Felber 2005, S. 325.

⁹⁹ s.: Huber, Michael: Szenen und Stile, in: *Mediacult* 05/01, S. 14f.

¹⁰⁰ vgl.: Pernica, Nina: *Electronic Beat – die neue elektronische Musik in Österreich. Untersuchung zum Stellenwert von österreichischen Produktionen aus dem Bereich Vienna Electronica, Hip Hop und Dancehall im nationalen und internationalen Vergleich*. Diplomarbeit Universität Wien 2003.

¹⁰¹ s.: *Mediacult* 05/01, S. 15.

	Elektroakust. Kunstmusik	Electronic Noise	Electronic Jazz
Stil	„klassische“ elektronische Musik im Sinne Stockhausens	Ambient- verwandtes Fiepsen, Knarzen, Rauschen, ...	Elektronische Improvisationsmusik, auch mit „echten“ Instrumenten
Artist	Essl	Fennesz	Orchester 33 1/3
Label	-	Mego	Cheap
Shop	-	Mdos	Rave Up
Ort	Konzerthaus	Galerien	Rhiz
Event	ars electronica	phonoTAKTIK	phonoTAKTIK
Medium	Ö1	(Ö1)	(Ö1)

Quelle: Mediacult 05/01 S. 15

Hier ist der Teil der Tabelle entnommen, der den vorhin als *künstlerisch* definierten Richtungen entspricht. Wie bereits erwähnt ändern sich einzelne Komponenten dieser Tabelle ständig, und sie entspricht dem Stand von 2001. Allerdings ist die Auffassung, dass „elektroakustische Kunstmusik“ wenig mit den anderen zwei Richtungen zu tun habe, zu korrigieren. Es entstehen zwar ursprünglich die anderen zwei Richtungen der elektronischen Musik hauptsächlich aus der sogenannten U-Musik und sehen weniger einen Karlheinz Stockhausen als Vorbild, allerdings gibt es akustisch immer weniger Unterschiede und es gibt ebenfalls viele Kollaborationen sowie einen regen Informationsaustausch zwischen den einzelnen Musikern.

Huber schreibt:

„Dennoch hält sich die Begeisterung über die Ausflüge in den Bereich Hochkultur und des akademischen Musikschaflens in Grenzen. [...] Bei seiner Zusammenarbeit mit dem E-Musik-Komponisten Karl-Heinz [sic] Essl merkte [Christian Fennesz], dass der Dialog an Grenzen stieß. Der öffentliche Auftritt im Ausstellungshaus der Sammlung Essl in Klosterneuburg geriet zum bloßen Austausch von Sounds, die sich aber gegenseitig weder befruchtet haben, noch in einem produktiven Gegensatz standen.“¹⁰²

Allerdings scheint die Einstellung von Christian Fennesz wenige Jahre später eine andere zu sein:

„SP: In diesem Ambiente „elektronische Musik“ kommen die Leute aus unterschiedlichen musikalischen Richtungen. Wenn man mit Leuten

¹⁰² s.: Huber, Michael: Wiener Szene im Kontext, in: Mediacult 05/01, S. 43 f.

zusammenarbeitet, eben aus unterschiedlicher Herkunft, merkt man dann Unterschiede in der Arbeitsweise?

CF: *Natürlich. Ich habe glücklicherweise Anknüpfungspunkte zu verschiedenen Szenen. Ich habe viel mit diesen Wiener Improvisatoren, Dafeldecker, Polwechsel usw., gearbeitet, die arbeiten schon anders. Das ist halt eher improvisatorisches Herangehen an die Stücke. Der David Sylvian, mit dem ich zusammenarbeite, der kommt von der Pop-Band „Japan“, das ist ein Songwriter. Das ist ein völlig anderer Arbeitsprozess. Da wird es dann spannend, wenn die beiden zusammenkommen, was jetzt im Sommer passiert ist. Für mich ist es faszinierend, das zu sehen, weil alle andere Arbeitsweisen haben. Ich kann da nur etwas lernen und davon profitieren. Es stimmt: Die Geschichte, die die einzelnen Musiker haben, beeinflusst schon die Arbeitsweise.*

SP: *Kann das eventuell auch problematisch sein?*

CF: *Nein, ich finde es immer interessant. Man kann sich schon darauf einstellen.*¹⁰³

Karlheinz Essl sagt übrigens zur Entwicklung seiner Improvisationsmethode:

*„Am Anfang habe ich mir gedacht, na gut, ich habe mein System, da habe ich irrsinnig viele Möglichkeiten, ich kenne mich da ganz gut aus, und ich nehme mir das heraus, was mir grad passend erscheint. Das kann aber oft den musikalischen Fluss zerstören, wenn man anfängt zu suchen: Was habe ich denn noch, was gibt's denn da in diesen vielen tausend Möglichkeiten? Zum Spielen mache ich mir da jetzt so etwas wie eine Registrierung, wie wenn jemand seine Orgel registriert, damit es Situationen gibt, die abrufbereit sind und die ich miteinander in Bezug setzen kann. Oftmals sind die auch so ausgewählt, dass die Sachen miteinander gut kombinierbar sind. Ich arbeite in letzter Zeit viel mit harmonischen Strukturen, die nicht unbedingt tonal sein müssen, aber die miteinander vielfältig in Beziehung gebracht werden können.“*¹⁰⁴

Wobei nicht auszuschließen ist, dass Improvisationen auch nicht glücken,¹⁰⁵ aber es ist voreilig zu behaupten, dass diese wegen der unterschiedlichen Herkunft und der entsprechenden unterschiedlichen Herangehensweise nicht möglich seien. Wenn dies so wäre, wäre fast keine improvisierte elektronische Musik möglich.

In Wahrheit hat man die elektroakustische Musik seit den 50er Jahren nie völlig von der Populärmusik trennen können. Es findet sich immer wieder in der Geschichte der elektronischen Musik Austausch zwischen sogenannter E- und U-Musik. Dies kann man auch an dem oben aufgeführten groben Überblick erkennen. Der eindeutig der U-Musik zuzuschreibende Elektroniker Jean-Michel Jarre hat beispielsweise am Pariser Konservatorium studiert und schloss sich dann Pierre Schaeffers Forschungsstelle für radiophonische Kunst an. Wegen seiner Herkunft könnte man ihn also als *Elektroakustiker* sehen. Die Musik, mit der er berühmt wurde und mit der er heute noch Erfolg hat, wird

¹⁰³ s.: Interview mit Christian Fennesz am 15.10.2004.

¹⁰⁴ s.: Interview Essl 2004.

¹⁰⁵ Der Frage, wann eine Improvisation gelungen ist, wird in den Interviews nachgegangen.

allerdings als sehr kommerziell und eher rockorientiert bezeichnet.¹⁰⁶ Der Gründer der Gruppe *Can*, Irmin Schmidt, lernte in den 1960ern, als er mit Karlheinz Stockhausen und John Cage in Darmstadt arbeitete, das zukünftige Bandmitglied Holger Czukay kennen, sowie auch Jon Hassel, der später auch mit Pop- und weniger Pop-orientierten Musikern zusammengearbeitet hat (Terry Riley, Brian Eno, Talking Heads, David Sylvian ...) und von einigen Techno Musikern als Visionär angesehen wurde.¹⁰⁷

Ein zeitlich aktuelleres Beispiel aus einem ganz anderen Land findet sich in Finnland in der Techno-Szene:

„Mika Vainio ist ein interessanter Autor aus dem Sähkö-Umfeld. Er veröffentlichte sowohl als Solist [...] und bildet zugleich mit Ilpo Väisänen die Formation Pan Sonic [...]. Diverse Auftritte der Akteure sowohl in Clubs als auch in Galerien und auf Kunstveranstaltungen sind ein erstes Beispiel der fließenden Grenzen zwischen E- und U-Musik.“¹⁰⁸

Solche Vernetzungen lassen sich, wie weiter oben schon angedeutet, viele finden. Einige werden noch später aufgeführt. Es ist daher nicht gerechtfertigt, eine elektroakustische *Kunstmusik* so sehr vom Rest der elektronischen Musik abzugrenzen. Huber selbst zitiert den Musiker, DJ, FM4-Radiomoderator und Autor Fritz Ostermayer:

„Du könntest wahrscheinlich das Jahresabschlußkonzert der Elektroakustik-Klasse von Dieter Kaufmann im Flex abhalten und Du hättest einen wunderbaren Club-Abend. Wer macht die Trennung zwischen E und U? [...] Aus ästhetischer Sicht ist die Trennung E und U nicht mehr haltbar. Fennesz ist super ernst in der Herangehensweise an seine Musik.“¹⁰⁹

Karlheinz Essl sagt über seine musikalische Herkunft:

„Früher hat man immer gesagt: „Der Essl, der geht von der seriellen Musik der 50er Jahre aus und arbeitet in diesem Bereich weiter.“ Das stimmt ja auch, das stimmt immer noch. Allerdings sagt das wenig aus. Das ist eher eine Art von Handwerk oder Zugang, aber das sagt wenig über meine Musik und ihre Klangästhetik aus.“¹¹⁰

Was die elektronische Musik besonders auszeichnet, ist eine intensive Vernetzung. Das macht die Kategorisierung besonders schwierig, wodurch die elektronische Musik allerdings interessanter wird.

Die Kategorisierung elektronischer Musik ist grundsätzlich problematisch und soll auch nicht Teil dieser Arbeit sein. Wie schon zuvor erwähnt, wird hier die Musik behandelt, die

¹⁰⁶ vgl.: Prendergast ²2003, S. 309–312.

¹⁰⁷ vgl.: Prendergast ²2003, S. 151–154.

¹⁰⁸ vgl.: Hoffmann, Roger: Musikalische Avantgarde in der elektronischen Tanzmusik der Gegenwart. In: *Elektroakustische Musik* 2002, S. 99.

¹⁰⁹ zit. n.: Huber, Michael: Wiener Szene im Kontext. In: *Mediacult* 05/01, S. 43.

¹¹⁰ s.: Interview Essl 2004.

besonders in eine experimentelle Richtung geht und daher einen eher künstlerischen – um das Wort *Ernst* zu vermeiden – Anspruch hat. In der Kategorisierung Hubers entspricht das den ersten drei Kategorien. Man könnte sie auch als „Improszene“ umschreiben, wobei dieser Ausdruck aus einer Jazzperspektive kommt. *Improvisierte Musik* kann in einem Jazzkontext als europäisches Pendant zum *Free Jazz* verstanden werden. Es wird als Verbindung von Jazz und klassischer Avantgarde (worunter also auch Cage und Stockhausen fallen) gesehen. Wobei es im Gegensatz zum *Free Jazz* weniger zum Ausdruck dient als zur Klangforschung.¹¹¹

Dies beschreibt auch Peter Niklas Wilson in Hinblick auf Wien. In einem Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“¹¹² schildert er, wie es seiner Meinung nach möglich war, dass gerade in Wien eine ertragreiche Verbindung zwischen elektronischer Musik und Improvisationsszene entstehen konnte. Gerade Erscheinungen wie die Masters of Unorthodox Jazz oder Franz Koglmann werden eher als Ausnahme in der jüngeren Geschichte Wiens betrachtet. Er behauptet, Wien hätte sich lange Zeit in einem Tiefschlaf befunden, aber nur deshalb sei es möglich gewesen, dass Ende der 1980er- bzw. Anfang der 1990er-Jahre Musiker wie Burkhard Stangl und Werner Dafeldecker, vor allem im Quartett Polwechsel, ihre neue Improvisation erschaffen haben. Obwohl diese Musiker eigentlich aus einem Jazzkontext kamen, hatte ihre Improvisation auch nichts mehr mit der afroamerikanischen *Free-Jazz-Improvisation* zu tun. Dafeldecker selbst sagt:

*„Die Inspirationsquelle ist der Klang. Dann kommt die Ebene: wie weit kann man einen Klang strapazieren, was kann man alles damit machen, in welchen Kontext kann man ihn auf welche Weise stellen.“*¹¹³

Hier findet man schon einen ersten Verbindungspunkt zur Elektronik: die Erforschung des Klanges. Außerdem hatte auch die Elektronik seine Einflüsse verarbeitet und einer strikten Vorgabe, aus welcher Richtung auch immer, entsagt:

*„Elektronische Musik: das hieß nun nicht mehr Stockhausen oder Walter Carlos, Pierre Henry oder Kraftwerk – sondern eine unkalkulierbare Mischung von Ingredienzien aus dem Avantgarde- und dem Dancefloor-Kontext. [...] Wiener Musiker wie Christian Fennesz und Christof Kurzmann repräsentieren den neuen elektronischen Musiker, der, wiewohl popgeprägt, doch längst – von ästhetischen wie kommerziellen Pop-Pressionen gelöst – im Club-Ambiente ebenso zuhause ist wie im Neue Musik- oder Performance Kontext.“*¹¹⁴

¹¹¹ vgl.: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner, New York 2004, S. 252.

¹¹² vgl.: Wilson, Peter Niklas: Neue Synapsen. Notizen zur Wiener Improvisations-/Elektronikszene. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mai/Juni 2002, S. 38–40.

¹¹³ Werner Dafeldecker, zit. n.: Wilson 2002, S. 39.

¹¹⁴ s.: Wilson 2002, S. 39.

Da sich Improvisationsszene sowie elektronische Musik einer Tradition im Sinne von Regelwerk entziehen, konnten sie auf diese Weise Verbindungspunkte finden und ineinander übergehen. Die Auseinandersetzung mit dem Klang ist als Berührungspunkt schon erwähnt worden. Weiters unterstützte die Verwendung des Computers auch den Abschied vom Virtuositentum und ermöglichte eine neue Art der Komposition, wenn man Komposition im weitesten Sinne als statische Arbeit, beispielsweise der Nachbearbeitung, sieht. Außerdem konnte so eine traditionelle Rhetorik aufgegeben werden und eine neue musikalische Sprache der Fokussierung auf früher unbeachtete Aspekte geschaffen werden. So beschreibt Wilson, wie sich diese Musiken langsam, aber sicher vermischten und die Konturen zwischen ihnen verwischt wurden. Die Grenzen wurden dadurch gesprengt, dass einerseits Kooperationen stattfanden, andererseits aber auch, dass auch von Seiten der Improvisatoren ebenfalls zum Laptop gegriffen wurde. Laut Wilson war dies wohl in diesem Ausmaß nur möglich, weil in Wien bis dahin keine neuen einschneidenden Entwicklungen stattgefunden hatten und dadurch nach dem Erwachen nur eine Neupositionierung möglich war.

Die Bezeichnung und Kategorisierung der Musik liegt also im Auge des Betrachters. Man könnte als Kriterium die Herkunft oder die Hilfsmittel der Musiker nehmen, aber die Herkunft der Musiker ist sehr unterschiedlich und oft nicht mehr wirklich relevant. Karlheinz Essl hat beispielsweise eine Ausbildung in Komposition und ist, wenn man so will, elektroakustischer Prägung. Martin Siewert ist gelernter Jazzgitarrist, will aber nicht unbedingt nur in einem Jazzkontext gesehen werden. In Bezug auf Trapist, eine sehr akustische Improvisationsgruppe mit elektronischen Einwüfen, sagt er:

„Es ist zwar Kontrabass, es ist zwar Schlagzeug, das teilweise mit Beserl gespielt ist, dabei, aber da hört es für mich auch schon auf mit den Jazzassoziationen. Außer vielleicht... ich weiß nicht... aber bei einigen Stücken ein sozusagen freier Umgang mit Time. Es gibt Stücke, die zwar einen Puls haben, aber nicht eine Time, die auszählbar im herkömmlichen Sinne ist. Mag sein, dass das diese Assoziation irgendwie auch hervorruft, aber ich habe viel Jazz gespielt und spiele beispielsweise mit Koglmann heutzutage noch Jazz, und ich würde nie auf die Idee kommen, Trapist mit Jazz in Verbindung zu bringen. Also ist es schwierig, das alles irgendwie zu klassifizieren.“¹¹⁵

Dieb13 hingegen greift einfach zu Plattenspielern und hat laut eigener Aussage keine musikalische Ausbildung, außer kurzfristigem Instrumentalunterricht im Kindesalter.¹¹⁶ Andere haben direkt mit dem Computer begonnen, Musik zu machen.¹¹⁷ All diese Musiker begegnen sich aber in der experimentellen elektronischen Musik, ohne Rücksicht auf ihre Herkunft. Sie spielen alleine oder gemeinsam und sprechen, trotz unterschiedlicher Mittel, doch eine Sprache, die der Improvisation. Ihre Hintergründe werden

¹¹⁵ s.: Interview mit Martin Siewert am 19.4.2004.

¹¹⁶ s.: Interview mit Dieb13 am 03.5.2007.

¹¹⁷ vgl. diesbezüglich die Interviews in dieser Arbeit.

durcheinandergewürfelt und ergeben eine Synthese. Es entsteht eine neue Musik, eine, die sich nicht durch die Definition *Ernst* oder *Unterhaltung* abgrenzen lässt.

Die Arbeit ist dem Standort entsprechend aus der Perspektive „Wien“ entstanden, da unter anderem in Wien seit einigen Jahren eine rege Tätigkeit im Bereich *elektronische Musik* zu beobachten ist. Wegen Mangels an Literatur zu bestimmten Fragen wurden Performer interviewt, die in Wien eines ihrer Tätigkeitszentren haben und auch in Wien zu hören sind. Allerdings können die Beobachtungen nicht auf Wien eingeschränkt werden, da es nicht wirklich nur regional tätige Künstler gibt. Alle Interviewpartner sind auch außerhalb Wiens bzw. außerhalb Österreichs tätig und arbeiten auch mit nichtösterreichischen Musikern zusammen. Die meisten Beobachtungen lassen sich also allgemein auf die experimentelle elektronische Musikwelt anwenden.

2.4 Einflüsse und Wechselwirkungen

2.4.1 Elektroakustik / Avantgarde

Wie angesprochen sind die Einflüsse auf die elektronische Musik von heute vielfältig. Historisch gesehen sind die Wurzeln in der elektroakustischen Musik ab den 1940er-Jahren zu finden. Natürlich ging dem auch schon einiges an Entwicklung voraus. Ein genauer Anfangspunkt ist nicht wirklich setzbar, außer vielleicht mit der Entdeckung der Spannung und der Elektrizität, die aber auch nicht mit den Entdeckungen Luigi Galvanis (1780) oder Alessandro Voltas (1799) eindeutig festzumachen sind, da schon vor ihnen erste Experimente stattfanden. Schon 1761 erfand der Jesuitenpater Jean-Baptiste Laborde ein elektrisches Cembalo¹¹⁸, das die Anziehungs- und Abstoßungskraft elektrisch aufgeladener Pendel nutzte, um Glocken anzuschlagen.¹¹⁹

In der Geschichte gab es viele Versuche, neue Instrumente zu erfinden, bei denen Elektrizität und Elektronik genutzt wurde. Genannt seien das Ätherophon oder Theremin (1917) von Lew Thermen¹²⁰, die Ondes Martenot (erster Prototyp 1919) von Maurice Martenot¹²¹, das Trautonium (1930) und das Mixturtrautonium (1952) von Friedrich Trautwein¹²² und die Hammond-Orgel (1934) von Charles Laurens Hammond¹²³. Später wurde der Modularsynthesizer entwickelt, ein Instrumententyp, der die Klänge vollkommen neu generierte, wobei die Methoden der Generierung sehr unterschiedlich waren.¹²⁴ Heute kann man diese Klänge direkt mit dem Computer erzeugen. Allerdings war anfangs der Einsatz des Computers sehr eingeschränkt. Der Computer wurde ursprünglich hauptsächlich zur Partitursynthese verwendet. Meist über Nacht oder tagelang berechnete er ein Resultat aus zuvor eingegebenen Kompositionsregeln, das ausgedruckt wurde, um dann entsprechend interpretiert und in eine Partitur transkribiert zu werden.¹²⁵ Wenn der Computer einen Klang direkt generieren sollte, war es für manchen Programmierer nötig, die Stadt zu durchqueren, um den Ort zu erreichen, wo ein sogenannter Digital-To-Analogue-Converter zu finden war.¹²⁶

¹¹⁸ das „Clavecin électrique“.

¹¹⁹ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 15–17.

¹²⁰ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 25.

¹²¹ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 47f.

¹²² vgl.: Ruschkowski 1988, S. 56–70.

¹²³ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 85f.

¹²⁴ ab 1952: RCA Synthesizer, 1959 Siemens Synthesizer, 1963 Moog-Synthesizer, 1964 Modular Electronic Music System von Donal Buchla. Vgl. auch: Ruschkowski 1988, S. 86–120.

¹²⁵ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 266–284.

¹²⁶ vgl. z.B.: Schedel, Margaret: Electronic music and the studio. In: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. S. 24–37.

Wichtiger war aber noch der Einsatz zuvor aufgenommener Klänge. Ursprünglich wurden schon Schallplatten hierfür eingesetzt, später wurden Tonbandaufnahmen wichtiger. Im Gegensatz zu Schallplatten kann man Tonbänder schneiden bzw. neu zusammensetzen. Dies wurde von den Elektroakustikern besonders genutzt. Ein Paradebeispiel hierfür ist Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, der zwischen 1955 und 1956 von Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael König realisiert wurde. Die Vorbereitungen nahmen anderthalb Jahre in Anspruch. Die Gesangsaufnahmen mussten sehr genau geschnitten werden, um dann mit synthetischen Klängen verbunden zu werden.¹²⁷ Die künstlerische Leistung lag einerseits in der Konzeption und andererseits in der Realisation im Studio. Die fertigen Bänder wurden dann in der Konzertsituation abgespielt, wobei man sich auch hier sehr schnell nicht einmal mit Stereophonie zufrieden gab: Der Gesang der Jünglinge ertönte aus fünf Lautsprechergruppen, welche die Hörer umgaben. Somit war die Aufführung interpretenlos, was für das Publikum eher eine ungewohnte Konzertsituation war.

Die Mittel dieser Musik waren, neben der Verwendung von Tonbändern, Generatoren, die unterschiedliche Klänge von Sinustönen bis hin zum weißen Rauschen erzeugen konnten, sowie Filter, die man an diesen Klängen anwenden konnte. Die Tonbänder konnten als Schleifen abgespielt bzw. geschnitten, transponiert, moduliert und verhallt werden. Diese Klänge konnten sich auch im Raum bewegen.¹²⁸

Interessant ist auch der Begriff der *Live-Elektronik*, der in den 1960er-Jahren in einigen Varianten aufkam. Das Verständnis des Ausdrucks ist vielfältig, beschreibt aber grundsätzlich eine elektronische Musik, die nicht ohne Interpreten ist und aus Lautsprechern tönt, sondern Musik, die im Konzert neu entsteht und sich elektronischer Behelfe bedient.

„Es gibt verschiedene Versuche, die Möglichkeiten der ‚Live-Elektronik‘ zu klassifizieren und somit diese Ausprägung der Elektroakustischen Musik zu präzisieren:

Instrumentalaufführung mit Einspielung von vorproduziertem Klangmaterial,

Instrumentalaufführung mit elektronischer Klangumformung,

Synthesizereinsatz bei Konzerten,

Live-elektronische Ensembles,

Computergestützte, interaktive Systeme.“¹²⁹

¹²⁷ vgl.: Stockhausen, Karlheinz: *Texte - zu eigenen Werken - zur Kunst Anderer - Aktuelles*. Köln 1975, S. 49.

¹²⁸ vgl.: Ungeheuer & Supper 1995.

¹²⁹ s.: Supper 1997, S. 13.

Live-Elektronik ist ein Begriff, der schulübergreifend verwendet werden kann. Es beschreibt genau genommen eine Möglichkeit der Entwicklung der elektronischen Musik. Eines der ersten Live-Elektronikstücke ist John Cages „Imaginary Landscapes No. 1“. Hier werden, neben präpariertem Klavier und einem chinesischen Becken, Plattenspieler mit variabler Geschwindigkeit eingesetzt, auf denen elektronische Klänge abgespielt werden.¹³⁰

Die Grundideen und Entwicklungen der drei meistzitierten Schulen zeigen ansatzweise schon die vielfältigen Möglichkeiten elektronischer Behelfe. Unterschiedliche Theorien und ästhetische Sichtweisen erklären auch die unterschiedliche Herangehensweise an das Material. In Deutschland legitimierte man die elektronische Musik durch den Serialismus. Die Tradition der Wiener Schule hielt hier Einzug, indem versucht wurde, Ideen des ursprünglichen Serialismus auf neue Aspekte der Musik zu übertragen. Die Idee der Reihe wurde somit auch auf die Klangfarbe übertragen, was theoretisch dadurch ermöglicht wurde, dass jeder Klang aus einer unterschiedlichen Anzahl von Sinusschwingungen aufgebaut ist. Diese Theorie wurde dann mit Tongeneratoren umgesetzt.¹³¹ Die elektronische Musik distanzierte sich somit nicht von den bis zu der Zeit verwendeten kompositorischen Techniken, sondern versuchte Aspekte dieser Techniken nach Möglichkeit umzusetzen.¹³² Durch die Eröffnung dieses Aspektes verlagerte sich das Interesse auch auf die Naturwissenschaft und auf die Frage, wie die Hörwahrnehmung funktioniert. Dominant war somit der Gedanke, die Musik und ihre Parameter kontrollieren zu können, was schon damals Kritiken hervorrief, z.B. von Seiten Robert Beyers.¹³³ Nach einem Umbau des Kölner Studios 1966/67 hielt Echtzeitbearbeitung langsam Einzug. Live-Einspielungen über Mikrofon konnten dank der neuen Apparatur sofort bearbeitet werden. Auch die Entwicklung des Synthesizers eröffnete neue Aspekte der Live-Elektronik.¹³⁴

Was die ästhetische Herangehensweise an die elektronische Musik angeht, so wurden von Karlheinz Stockhausen 1973 in einem Vortrag „vier Kriterien der elektronischen Musik“ fixiert, an denen sich der Künstler orientieren sollte.¹³⁵ Das erste Kriterium befasst sich mit dem Zeitaspekt und der Möglichkeit der Nutzung dieser Dimension. Klänge können gestaucht oder in die Länge gezogen werden – reiht man Impulse schnell aneinander, werden sie ab einer bestimmten Frequenz als Tonhöhen wahrgenommen usw. Diese zeitbedingten Parameter kann man kontinuierlich verändern, so dass sie ineinander übergehen. Das zweite Kriterium behandelt die Klangfarbe, die nun auch als

¹³⁰ vgl.: Supper 1997, S. 13.

¹³¹ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 232f.

¹³² vgl.: Ruschkowski 1988, S. 243f.

¹³³ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 235–238.

¹³⁴ vgl.: Ruschkowski 1988, S. 247f.

¹³⁵ vgl.: Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik. 1970–1977*. Köln 1978, S. 360–401.

kompositorisches Objekt genutzt werden sollte. Das dritte Kriterium beschäftigt sich mit der Nutzung des Raumes. Unter anderem ist der Ausgangspunkt des Schalls nicht mehr an Körper gebunden, und mit den Lautsprechern können gezielte Effekte hervorgerufen werden. Das vierte Kriterium ist die „*Gleichberechtigung von Ton und Geräusch*“. Hier wird betont, dass die Klänge, die früher als Musik empfunden wurden, auf eine Art akustischer Konvention basieren, nämlich, dass ein Klang aus Teiltönen besteht, die in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen. Darauf basiert auch der Aufbau von Akkorden. Diese Konvention müsse gesprengt werden und alles akustisch Wahrnehmbare kompositorisch genutzt werden können, wenn es der Vermittlung der Musik dient. Abschließend betont er dann noch:

„Zum anderen wollte ich aber auch klar machen, daß Erneuerungen wie die der Elektronischen Musik in einem stetigen Prozeß der menschlichen Bewußtwerdung zu verstehen sind. Es wird bis in alle Zukunft ständig Neues geben, und was ich heute über die Kriterien elektronischer Musik sage, ist morgen schon eine Selbstverständlichkeit.“¹³⁶

Heute setzt sich beispielsweise langsam das Geräusch in der Musik durch, aber bewusster Einsatz von Geräusch und Rauschen ist größtenteils auf eine Musik beschränkt, die nicht sehr medienpräsent ist. Sie ist in Formen von House und Techno sowie in der Musik, die das eigentliche Thema der Arbeit ist, also der experimentellen elektronischen Musik, zu finden. Wobei oft vor allem die beiden Varianten von Tanzmusik mit Drogenkonsum in Zusammenhang gebracht werden.¹³⁷

Auch Stockhausen spricht von Bewusstseinsweiterung¹³⁸, allerdings **durch** die Musik, nicht **um** sich auf die Musik einlassen zu können. Das könnte ebenfalls dafür sprechen, dass die Bereitschaft der Aufnahme solcher Musik noch nicht zur Gänze gegeben ist. Die Bewusstseinsgrenzen müssen heute von vielen erst durch Einnahme von Substanzen durchbrochen werden. Dass aber elektronische Musik unter gewissen Bedingungen selbst schon bewusstseinsweiternd sein kann, wird sich später zeigen. Grundsätzlich zeigen diese vier Kriterien eine neue Herangehensweise an die Musik, die heute auch in der elektronischen Musik Verwendung finden kann. Es handelt sich darum, mit dem Material neu umzugehen. Durch dieses neue Material war es allerdings auch möglich, als Nicht-Musiker in die elektronische Musik einzusteigen. Im Grunde genommen war die Voraussetzung nur das Vorhandensein größtenteils funktionsfähiger Ohren. Pierre Schaeffer war beispielsweise kein ausgebildeter Komponist. Anscheinend hat seine Herangehensweise an die elektronische Musik auch damit zu tun. Natürlich wurde dies auch zur Kritik genutzt.

¹³⁶ s.: Stockhausen 1978, S. 401.

¹³⁷ vgl.: Prendergast ²2003, S. 387–392.

¹³⁸ vgl.: Stockhausen 1978, S. 394.

Seine Sichtweise in puncto elektronische Musik hat sich mit der Zeit verändert. Der Schwerpunkt der musique concrète verlagerte sich auf Geräusche in Anlehnung an den italienischen Futurismus und die Arbeit Luigi Russolos. Es gab, wie sonst in der meisten Elektroakustik, keine Noten. Im Gegensatz zur Kölner Schule wurde hier bewusst auf Kompositionsregeln verzichtet. Wichtig war es allerdings anfangs, außermusikalische Assoziationen zu vermeiden. Somit wurde auch hier etwas wie ein Regelwerk gestellt, denn es war dafür notwendig, dass der Hörer richtig hören lernte. Die Entwicklung Schaeffers ging auch mit einer Veränderung seiner Einstellung einher. Es fand eine Verlagerung vom Ausgangsmaterial auf das Gehör und auf die musikalische Sensibilität statt. Schaeffer war der Auffassung, dass Musik nicht Gefühl sei, sondern einfach Wahrnehmung. Daher stammte der Versuch einer Systematisierung der Klänge durch ihre Analyse. Es kam auch hier die Frage einer grafischen Notation auf.¹³⁹ Schaeffers Sinneswandel kann allerdings als das Resultat einer natürlichen Entwicklung gesehen werden.¹⁴⁰

Das Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) spielt in der Geschichte der elektronischen Musik bis heute eine Rolle. Pierre Boulez wurde 1970 von Präsident Georges Pompidou beauftragt, dieses Zentrum für Neue Musik zu errichten. Seit 1977 ist das Zentrum auch aktiv. Heute konzentriert sich das IRCAM hauptsächlich auf die Recherche und Musikproduktion rund um Computermusik.¹⁴¹ Dementsprechend werden auch Weiterbildungsmöglichkeiten angeboten.¹⁴² Das Institut selbst ist Zentrum regen Austauschs und natürlich auch neuer Entwicklungen. Beispielsweise sind viele Programme unter diesen Entwicklungen, die man mittlerweile auch privat anwenden kann. Die meisten Programme wurden ursprünglich für Apple entwickelt, aber beispielsweise gibt es Max/MSP seit einiger Zeit auch für Windows-Rechner.¹⁴³

„Die Entwicklung von MAX wurde 1986 am IRCAM begonnen, als man das Paradigma eines Analogstudios, dessen einzelne Komponenten durch Kabelverbindungen zu komplexeren ‚Patches‘ verschaltet werden können, auf eine graphische Programmierumgebung übertrug. Die grundlegende Absicht war es, ein Echtzeitsystem zu entwickeln, das vor allem im Live-Einsatz Verwendung finden sollte.“¹⁴⁴

¹³⁹ vgl. zu Schaeffer und musique concrète: Ruschkowski 1988, S. 207–228.

¹⁴⁰ vgl.: Supper 1997, S. 21f.

¹⁴¹ vgl.: Manning, Peter: Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGroveD), hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd.12, S. 398.

¹⁴² vgl.: <http://www.ircam.fr/61.html> [Stand: 23.2.2007].

¹⁴³ vgl.: [http://www.ircam.fr/237.html?&L=1%20title%3D&encryptionKey=&tx_ircamboutique_pi1\[showUid\]=123&cHash=e0e3f094a1](http://www.ircam.fr/237.html?&L=1%20title%3D&encryptionKey=&tx_ircamboutique_pi1[showUid]=123&cHash=e0e3f094a1) [Stand: 23.2.2007].

¹⁴⁴ s.: Essl, Karlheinz: *Strukturgeneratoren. Algorithmische Komposition in Echtzeit*. (Beiträge zur Elektronischen Musik 5) Graz 1996, S. 30.

In den USA zeigten sich zusätzliche Tendenzen in Richtung eines nicht festgesetzten Regelwerks. Klänge wurden flexibel bearbeitet, der Schwerpunkt auf Live-Musik war gegeben. Der Komponist konnte selber Klänge beeinflussen, wobei auch hier das Interesse für unbekannte psychische Reaktionen des Hörers und den Einfluss der Musik aufs Unbewusste wuchs. Die Bearbeitung von Tonbändern erfolgte hauptsächlich durch die Veränderung der Geschwindigkeit und der damit verbundenen Veränderung von Tonhöhe, Zeitdauer und Klangfarbe, der Überlagerung von Spuren sowie der Anwendung von Filter, Equalizer, Nachhall und Echo. Schnitte waren eher selten. Auch die Entwicklung des RCA-Synthesizers, des amerikanischen lochkartengesteuerten Klanggenerators, war natürlich wichtig.¹⁴⁵ Die Einstellung in den USA war es, nicht die Klanggenerierung kontrollieren zu wollen, sondern diese eher zu unterstützen. Daher gab es kein striktes Regelwerk, sondern es ging vielmehr darum, gezielt den Klang zu bearbeiten und zu generieren, um musikalische Stücke zu schaffen. Nicht unwichtig ist hierbei die Einstellung John Cages gewesen, der sich unter anderem an der asiatischen Philosophie orientierte. Ihm und vielen anderen ging es darum, das Individuum und somit das Individuelle in der Kunst und der Musik aufzuheben. Das passierte am besten durch Zufallsfunktionen im weitesten Sinne.¹⁴⁶

Die Erscheinung John Cages ist eine der umstrittensten seiner Zeit. Während er die USA seiner Zeit sehr stark geprägt hat, erhitzte er besonders in Europa die Gemüter. Laut Stefan Jürging ist Cages Gedanke sehr amerikanisch, weil er die „*Tradition des Traditionsbruches*“ fortgeführt hat.¹⁴⁷ Er hat auch einige philosophische Anhaltspunkte gehabt, wobei der Zen-Buddhismus bei ihm eine große Rolle spielt.¹⁴⁸ Daher seine Tendenz, die Kunst der Natur zu unterstellen und nicht der Willkür des Individuums und daher auch die Integration der Kunst in das alltägliche Leben. Die Kunst soll Aufmerksamkeit erzeugen und nicht kommunizieren. Die Wahrnehmung gewinnt somit an Wichtigkeit. Der Künstler ist eine Person, die lediglich entscheidet, was gerade der Aufmerksamkeit bedarf.¹⁴⁹ Cages Zufallsfunktionen haben nichts mit der europäischen Aleatorik zu tun. Die Aleatorik ist zwar eine Reaktion auf den Serialismus, allerdings als Resultat einer extremen Rationalisierung doch gleichzeitig auf einer Linie mit dem Serialismus. Cage hingegen versucht eher durch

¹⁴⁵ Obwohl dieser eher für U-Musik-Zwecke geschaffen wurde, seine Entwicklung also eher einem festgelegten Regelwerk unterworfen war.

¹⁴⁶ vgl. zu USA und Cage: Ruschkowski, S. 184–207.

¹⁴⁷ vgl.: Jürging 2002.

¹⁴⁸ vgl.: Emerson, Simon: *Living Electronic Music*. Burlington 2007, S. 131.

¹⁴⁹ vgl.: Jürging 2002, S. 161–168.

den Zufall sämtliches Regelwerk, das eine extreme Form von Willkür ist, zu durchbrechen.¹⁵⁰

In Europa war die Akzeptanz John Cages nicht groß. Helga de la Motte-Haber schreibt, die Historiker und Philosophen seien „*entsetzt*“ gewesen.¹⁵¹ Dabei ist heute die Situation der elektronischen Musik in Europa, oder zumindest in Wien, eine ähnliche. Dadurch, dass viele unterschiedliche Performer elektronische Musik machen und auch gemeinsam musizieren, kann man sich an keiner Tradition orientieren, also kann sie sich fast nur auf das Hier und Jetzt beziehen. Vielleicht hat auch deshalb die Improvisation so einen hohen Stellenwert. Auf jeden Fall kann es mit der Verneinung der Tradition nicht wirklich ein fixes Regelwerk geben. Für David Toop gibt es seit Anfang der 1990er-Jahre eine Tendenz unter den Musikern, unter denen Polwechsel und Burkhard Stangl zitiert werden, sehr reduziert zu arbeiten. Die Reduktion äußert sich darin, dass die Musik keine wirkliche Aussage hat und in ihr wenig passiert. Die Lautstärke ist leise, manchmal geschieht über einige Zeit gar nichts. Hierfür sieht Toop eindeutig den Einfluss von Musikern wie Morton Feldman, John Cage, Webern, Satie und anderen.¹⁵²

Auch wenn es vielleicht so manchem Künstler nicht mehr wirklich bewusst ist, ist John Cages Einstellung sicherlich ein wichtiger Faktor in der Entwicklung der experimentellen und somit auch in der hier größtenteils behandelten elektronischen Musik.

Morton Feldman, der zum Kreise John Cages gehörte, hatte auch andere Herangehensweisen als Cage. Heute wird seine Musik – die sich allerdings erst so weit entwickeln musste und dann später wieder andere Tendenzen hatte – mit langen Zeiten assoziiert. Feldman erforschte den Klang, indem er ihn, überspitzt gesagt, in die Länge zog.¹⁵³

In der Einleitung zum Kapitel mit Essays über experimentelle Musik in einer Aufsatzsammlung über moderne Musik¹⁵⁴ wird experimentelle Musik als Musik definiert, die nicht vorhersehbar ist. Der Komponist legt lediglich eine Ausgangssituation fest und überlässt das Geschehen sich selbst, was wiederum Einblick in die autonome Klangwelt der Musik bietet. Daher liegt auch in der elektronischen Musik der Schwerpunkt nicht auf dem Genie des Künstlers oder auf seiner technischen Fertigkeit, sondern auf dem Klang sowie

¹⁵⁰ vgl.: de la Motte-Haber, Helga: Interkontinentale Verschiebungen, In: *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslosigkeit*. Studien zur Wertungsforschung 27. Hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz 1994, S. 18.

¹⁵¹ s.: *Die Neue Musik in Amerika* 1994, S. 19.

¹⁵² vgl.: Toop, David: *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*. London 2004, S. 247.

¹⁵³ vgl.: Mauser, Siegfried: Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans. In: *Die Neue Musik in Amerika* 1994, S. 156-162.

¹⁵⁴ vgl.: Experimental Musics. Introduction. In: *Audio Culture* 2004, S. 207f.

auf dem Versuch, die Aufmerksamkeit des Hörers zu wecken. Klaus Filip beschreibt beispielsweise seine Musik folgendermaßen:

„SP: Wie würdest du die Musik, die du machst, definieren?“

KF: Musik zum Zuhören. Es geht mir schon um einen Erlebnis-Aspekt beim Hören, was nicht so ungewöhnlich ist. Geht wahrscheinlich den meisten so. Ich möchte Musik machen, die schon schön ist und die Spaß macht beim Zuhören, wo man etwas beim Zuhören erlebt. [Eine Musik], die die Ohren größer werden lässt, die entweder neu ist oder etwas ist, was man schon lange nicht gehört hat. In diesem Sinne ist das, was ich mache, sehr reduziert. Wobei ich behaupte, dass Reduktion nicht bedeutet, dass wenig passiert. Ich habe eher die Erfahrung gemacht, dass die Reduzierung vom Material und von der Spielweise die Hörerfahrung intensiviert.“

Somit kommt für die Musik alles in Frage, was nur irgendwie ertönt. Schon Stockhausen hat ja, wie wir bereits gesehen haben, auch für die Gleichberechtigung von Geräusch und Klang plädiert, und diese setzt sich in der elektronischen Musik nun langsam durch. Dass Rauschen heute auch einen ästhetischen Inhalt haben kann, zeigt beispielsweise ein Text von Paul Divjak über Christian Fennesz, in dem seine Musik als „*wohltemperiertes Rauschen*“ umschrieben wird.¹⁵⁵

Es wundert auch nicht, dass ebenso wie bei Cage¹⁵⁶ in der experimentellen Musik mehr Interesse für den Prozess vorhanden ist. Innerhalb des Vorworts der zitierten Aufsatzsammlung¹⁵⁷ werden einerseits die Anfänge der experimentellen Musik in den 1960er-Jahren angesetzt, andererseits wird Cage nicht wirklich völlig von der Definition ausgegrenzt.

Eine Definition ist allerdings nicht wirklich wichtig, um zu erkennen, dass eine Tendenz, die anscheinend in den USA früher einen Nährboden gefunden hat, nach Europa gekommen ist. Die Sichtweise dessen, was Musik soll, ist teilweise sehr verändert worden. Musik muss mittlerweile nicht mehr oberflächlich kommunizieren. Ein wichtiger Vertreter, aber sicherlich nicht der einzige, der wesentlich zur Verbreitung einer solchen Tendenz beigetragen hat, war zwar John Cage, die unterschiedlichen Schulen tauschten sich allerdings gegenseitig aus, führten Gespräche, Diskussionen, zerstritten sich, grenzten sich auch voneinander ab – aber alle hatten auf ihre Art, inklusive ihrer Widersprüche, auch Einfluss auf die elektronische Musik von heute. Es kann durchaus sein, dass sich gewisse Performer nicht bewusst mit dieser Form elektronischer Musik auseinandergesetzt haben, aber zumindest ein indirekter Einfluss ist vorhanden.

¹⁵⁵ vgl.: <http://www.pauldivjak.com/rauschen.htm> [Stand 6.3.2007].

¹⁵⁶ vgl.: Jürging 2002, S. 91f.

¹⁵⁷ vgl.: Cox & Warner [Hg.]: *Audio Culture* 2004, S. 207f.

2.4.2 Jazz und improvisierte Musik

Jazz ist seit seinen Anfängen eng mit Improvisation verbunden. Ursprünglich war die Improvisation aber sehr geregelt. Es solierte meist nur einer, der sich an der Form orientierte und dessen Tonauswahl durch die Akkordfortschreitung relativ eingeschränkt war. Damit war eine gewisse Übersichtlichkeit gegeben, der Hörer mit einer gewissen Kenntnis der Materie konnte üblicherweise heraushören, wo sich der Solierende innerhalb der Form befand.

„Where the hell is he?“, fragte sich Micheal Snow, als einer von vielen, als er begann, Bebop zu hören.¹⁵⁸ Durch die Entfernung von der Form und von den Akkordprogressionen war mit Bebop der erste Schritt in die Befreiung getan. Weiteres erledigten dann Miles Davis und John Coltrane mit ihrem modalen Spiel. Der Free Jazz stellte letztendlich alles auf den Kopf. Es solierten alle gleichzeitig und alle, wie ihnen das Instrument gewachsen war.

„They showed that you don't have to know 'how to play' in any conventional sense to make interesting music. A pre-punk lesson.“¹⁵⁹

Die Ausdrucksfreiheit war nun zur Gänze gegeben. Snow spielte dann in einer improvisierenden Formation namens CCMC¹⁶⁰, wo unter anderem auch Synthesizer – inklusive Crackle-Box – Verwendung fanden. Bezüglich Improvisation erkennt er:

„The rediscovery of 'improvisation' in music is one of the most important aesthetic events of the last hundred years. It will influence, for example, all electronic art“¹⁶¹

Es ist bekannt, dass John Cage explizit kein Jazzfan war. Er sah einerseits durch das Regelwerk des klassischen Jazz eine Einschränkung der musikalischen Natur, was mit seiner Überzeugung im Einklang steht. Andererseits war für ihn in der Improvisation die Person des Improvisierenden zu präsent. Im Free Jazz stehen weiterhin der Musiker und die Geschichte, die er erzählen will, im Mittelpunkt. George E. Lewis¹⁶² sieht dies als *afrologische* Komponente im Gegensatz zur *eurologischen*. Wobei diese Unterscheidung nicht wirklich mit der Herkunft und der Hautfarbe charakterisiert ist, sondern mit der Einstellung, mit der der Musiker die Improvisation angeht. Die Gesamtheit aller improvisierenden Musiker kann man zwar nicht eindeutig in *eurologisch* und *afrologisch* teilen, doch zeigen sich gewisse Tendenzen.

¹⁵⁸ vgl.: Snow, Micheal: A Composition on Improvisation. In: *The Other Side of Nowhere*. Hrsg. von Daniel Fischlin und Ajay Heble, Middletown 2004, S. 45–50.

¹⁵⁹ s.: Snow 2004, S. 47.

¹⁶⁰ Canadian Creative Music Collective.

¹⁶¹ s.: Snow 2004, S. 48.

¹⁶² vgl.: Lewis, George E.: Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives. In *The Other Side* 2004, S. 131–162.

Die afrologische Einstellung ist logischerweise eine politisch-soziale. Schon mit dem Bebop konnten die schwarzen Musiker auf ihre Weise ausbrechen, der Unterdrückung und dem Leid Stimme verleihen. Charlie Parker war so der Initiator einer Befreiungsbewegung, die im Free Jazz als völlige Emanzipation mündete. Es gibt keine Regeln, mit Ausnahme die der Selbstdisziplin. Wie gesagt, hier steht immer noch der Musiker im Mittelpunkt, denn er hat eine Geschichte zu erzählen, und dieser verleiht er auf seine persönliche Art Ausdruck.

Die Improvisation eurologischer Tendenz ist laut Lewis dem Gedanken Cages sehr nahe. Sie bildet teilweise bewusst einen Kontrast zum amerikanischen Jazz. Ihre Ursprünge sind daher auch in der Nachkriegszeit zu finden, in der die Europäer durch die Besatzungstruppen einen musikalisch starken Kontakt zum Jazz hatten. Die *eurologische* Improvisation ist somit ohne Geschichte und Erinnerung, sie ist pure Spontaneität. Musikalisch werden bewusst bekannte Modelle vermieden. Die spielende Gruppe unterwirft sich allerdings doch von Zeit zu Zeit einem Regelwerk. Der Versuch, die Persönlichkeit des Musikers in den Hintergrund zu rücken, ist nicht zu hundert Prozent umsetzbar, doch wird der Schwerpunkt mehr auf das Miteinander gesetzt als auf das Individuum.

Diese Unterteilung ist wie gesagt nicht ausnahmslos anwendbar, denn beispielsweise hat sich der britische Gitarrist Derek Bailey eindeutig an Cages Einstellungen gestoßen. In einem Text spricht er davon, dass improvisierte Musik oft mit experimenteller und Avantgarde-Musik verwechselt wird, da sie oft aus markttechnischen Gründen mit diesen anderen Musiken in einen Topf geworfen wird. Wer improvisierte Musik macht, würde sich nie als „Experimentierer“ definieren. Weiter unten zitiert er eine Konversation mit einem Musikerkollegen, Gavin Bryars, der nach der Lektüre Cages der Improvisation den Rücken kehrt. Primär geht es um den Aspekt der Persönlichkeit, die zu sehr im Vordergrund steht. Allerdings wendet Bailey ein, dass Improvisation auch frei von Personalität sein kann, dass man beim Improvisieren manchmal einen Zustand erreicht, wo man sich selbst vergisst. Letztendlich berichtet er, dass Bryars später wieder zur Improvisation zurückgekehrt ist.¹⁶³

2.4.3 Elektronische Tanzmusik (Popkontext)

Die Definition und Ausdifferenzierung der Termini ist auch im Bereich des Techno nicht ganz einheitlich, wenngleich schon etwas vielfältiger. Roger Hoffmann verwendet *Techno* überhaupt für jegliche elektronische Tanzmusik.¹⁶⁴ In Büchern, wie im hier oftmals zitierten

¹⁶³ vgl.: Bailey, Derek: Free Improvisation. In: *Audio Culture* 2004, S. 255–265.

¹⁶⁴ vgl.: Roger, Hoffmann: Musikalische Avantgarde in der elektronischen Musik der Gegenwart. In: *Elektroakustische Musik* 2002, S. 94–110.

Buch Prendergasts, oder in „Modulations“¹⁶⁵ wird genauer auf die Geschichte und die einzelnen Richtungen eingegangen, wobei auch hier die jeweilige Sichtweise die Definitionen etwas auseinanderdriften lässt.¹⁶⁶ Gewisse Termini haben sich aber definitiv eingebürgert, und meistens wird darunter auch recht Ähnliches verstanden. Hier soll allerdings nicht die Definition das Thema sein. Daher wird auch hier salopp Techno als ungerechter Oberbegriff für sämtliche elektronische Tanzmusik, inklusive House, aus dem genau genommen Techno entsprungen ist, Jungle, Downtempo und aller anderen Stile, verwendet.

Generell wird Detroit als Wiege des Techno betrachtet und als Väter Juan Atkins, Derrick May und Kevin Saunderson. Mit der Zeit entwickelten sich ausdifferenziertere Stile, wobei Techno in Europa fast mehr Erfolg hatte als in den USA. Auch Ansgar Jerrentrup hat sich eingehend mit Techno auseinandergesetzt und liefert schon 1992 eine Auflistung vieler verschiedener Technorichtungen, fügt allerdings hinzu, dass die Entwicklung sehr rege ist und ständig neue Namen hinzukommen.¹⁶⁷

Während ursprünglich das Künstliche die Ästhetik des Techno ausmachte, die Faszination der Maschine – auch in Anlehnung an Kraftwerk¹⁶⁸ – wurde eine gewisse Emotionalität immer wichtiger innerhalb dieser elektronischen Musik. Während der Produzent *Squarepusher* in einem Interview sagt:

„The rigid tempo and harsh sounds of the drum machine had a sense of anarchy to them. Robot music. It just seemed like robot music – not dead robots, but really kind of alive. Ultimately, I'm looking for a feeling of aliveness from my music.“¹⁶⁹

geht *Scanner* in eine noch eindeutig emotionalere Richtung.

„I'm also very interested in melancholia. I like very romantic music [...] Using technology and using these machines that people say are very digital, very cold basic data, but producing something that actually moves you in such a physical, emotional

¹⁶⁵ *Modulations. A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. Hrsg. von Peter Shapiro, New York 2000.

¹⁶⁶ Prendergast nennt sein Buch überhaupt „*The Ambient Century*“, und es ist mit einem Vorwort des Ambient-Vaters Brian Eno ausgestattet, was erwarten lässt, dass alles in einem Ambient-Kontext gesehen wird, während in der Aufsatzsammlung „*Modulations*“ Ambient eher als sehr breit angelegter Begriff definiert wird, der schon fast wenig Aussagekraft hat, weil alles Ambient sein kann, wenn es aus einer Ambient-Perspektive betrachtet wird. Vgl.: Marcus, Tony: Ambient, in: *Modulations*, 2002, S. 156–165.

¹⁶⁷ vgl.: Jerrentrup, Ansgar: Techno – vom Reiz einer reizlosen Musik. In: *Beträge zur Populärmusikforschung* 12 (1992), S. 46–84.

¹⁶⁸ vgl.: Hebecker, Eike: Rhythm, Roots & Robotron: Kraftwerk und die Folgen. In: *testcard. beiträge zur popgeschichte #3*. Hrsg. von Martin Büsser, Jochen Kleinhenz und Johannes Ullmaier. Mainz 2002, S. 116–219.

¹⁶⁹ s.: Interview: Squarepusher. In: *Modulations* 2002, S. 150.

*way, I think is really important. So I'm trying to give it some kind of live, to humanize it in some way perhaps.*¹⁷⁰

Laut Hoffmann war es die zunehmende Kommerzialisierung des Techno, die zu einer Ausdifferenzierung führte. Als Kontrast dazu entwickelte sich eine Technobewegung im Untergrund, die nun das Erwachsenwerden des Techno ermöglichte. Im Techno wurde jetzt auch mehr experimentiert, bis auch hier avantgardistische Tendenzen zum Vorschein kamen. Ben Neill, ein Komponist und Performer, der mit Personen wie La Monte Young, John Cage und Earl Brown zusammengearbeitet hat, beschreibt, bei einem Auftritt des Musikers Squarepusher die Assoziation mit frühen Werken von Edgar Varèse gehabt zu haben, mit dem Unterschied, dass hier das Publikum viel größer war. Ein weiterer Aspekt, der mit der Einstellung der elektronischen Avantgarde von früher Hand in Hand geht, ist laut Neill die Tatsache, dass hier das „Publikum“ ebenso aufgerufen ist mitzuwirken. Es ist Teil des Ganzen.¹⁷¹

Kurt B. Reighley berichtet von seinen Erfahrungen mit dem, was er mit Vorbehalt als „*Intelligent Techno*“ definiert. Ausgehend von seinen akustischen Erfahrungen mit einem Tonträger von Autechre, wird er auf eine gewisse Form von elektronischer Musik aufmerksam.

„I couldn't make heads or tails of this music, let alone, distill any of it into evocative prose, but since it refused to slot easily into my system of carefully ordered values, it probably merited exposure. [...] The absence of familiar structures and sounds in these albums began to taste so refreshing when contrasted with the bland, interchangeable offerings that composed the bulk of my listening diet.“¹⁷²

Er beschreibt auch, wie er später den Musikern von Autechre in einem Interview offenbart, wie sehr sie seine Aufmerksamkeit geweckt haben, weil sie alles, was er über Musik gelernt hat, in ihren Produktionen in Frage stellen und ausklammern. Sie begründen es damit, dass sie nie eine wirkliche musikalische Ausbildung bekommen hätten.¹⁷³ Auf der Suche nach Charakteristiken aller Aufnahmen, die er von Autechre und anderen ähnlichen Produzenten gehört hat, sagt er, dass anscheinend der einzige gemeinsame Nenner der ist, dass sie bewusst Konventionen verweigern.¹⁷⁴ Der Eindruck ist für ihn eher der, dass es sich um eine Musik handelt für Leute, die vom Tanzen schon erschöpft sind. Die Komplexität nimmt so sehr zu, dass diese Musik keine Tanzmusik mehr ist.¹⁷⁵

¹⁷⁰ s.: Interview: Scanner. In: *Modulations* 2002, S. 185.

¹⁷¹ vgl.: Neill, Ben: Breakthrough Beats: Rhythm and the Aesthetics of Contemporary Electronic Music. In: *Audio Culture* 2004, S. 388f.

¹⁷² s.: Reighley, Kurt B.: Downtempo. Lost in music. In: *Modulations* 2002, S. 173f.

¹⁷³ vgl.: Reighley 2002, S. 182.

¹⁷⁴ vgl.: Reighley 2002, S. 174.

¹⁷⁵ vgl.: Reighley 2002, S. 172.

Hier differenzieren sich auch schon die musikalischen Hintergründe der Musiker aus. Während Autechre davon sprechen, keine musikalische Ausbildung zu haben, ist von Seiten des deutschen Labels Mille Plateaux der Grenzgang zwischen Pop und Avantgarde sehr bewusst. Eine theoretische Abhandlung über die Musik dieses Labels ist die Aufsatzsammlung „*Soundcultures*“¹⁷⁶. Einerseits findet man dort eine Art Musikgeschichte der elektronischen Tanzmusik, andererseits weist sie starke Bezüge beispielsweise zu John Cage auf.¹⁷⁷ Wie der Name des Labels auch vermuten lässt, spielt auch die Philosophie von Gilles Deleuze eine wichtige Rolle.¹⁷⁸

Bezüglich der Frage, wie man am besten einem avantgardistischen Techno entgegentritt, gibt es viele verschiedene Antworten. Reighley erklärt einerseits, wie er ursprünglich versucht hat, krampfhaft sämtliche Assoziationen beim Hören zu vermeiden, um später die Erkenntnis zu haben, dass es ohne Assoziationen nicht geht. Dies würde auch ansatzweise erklären, warum es möglich ist, in dieser Musik Emotionen zu finden.

*„So long as human being arbitrates the content of a work of art, it can't help but include subconscious or deliberate attempts to influence the listener's response.“*¹⁷⁹

Kim Cascone weist allerdings darauf hin, dass die Voraussetzung für die Aufnahme elektronischer Musik, die Kunstform sein will, eine Umprogrammierung des Hörers auf *aktive Rezeption* ist.¹⁸⁰ Was auch immer der Hörer hört, welche Assoziationen und Inhalte er wahrnimmt, kann er nur wahrnehmen, wenn er diese auch hören **will**.

Dass elektronische Tanzmusik an Komplexität zunehmen konnte, hat sie auch der technologischen Entwicklung zu verdanken. In den Ursprüngen waren für House Music und teilweise auch für Techno vor allem Klänge aus Maschinen wie TB-303, TR-808 und TR-909 von der Firma Roland typisch. Erstere wurde zur Erzeugung von synthetischen Bass-Linien verwendet. TR-808 und TR-909 waren sogenannte Drumcomputer. Diese Hilfsmittel werden teilweise auch noch heute in der elektronischen Tanzmusik verwendet, um einen bestimmten Klang zu erzeugen. Während sie früher verwendet wurden, um die Produktionskosten zu senken, sind ihre Preise sehr gestiegen, nachdem die Herstellung der Maschinen eingestellt wurde. Andererseits haben andere Firmen ähnliche Produkte entwickelt.

¹⁷⁶ *Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik*. Hrsg. von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Frankfurt/M. 2003.

¹⁷⁷ vgl.: z.B. Ilchner, Frank: Irgendwann nach dem Urknall hat es Click gemacht. Das Universum von Mille Plateaux im Kontext der elektronischen Musik. In: *Soundcultures* 2003, S. 30.

¹⁷⁸ vgl.: Cox, Christoph: Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika. In: *Soundcultures* 2003, S. 162 – 193.

¹⁷⁹ s.: Reighley 2002, S. 180.

¹⁸⁰ vgl.: Cascone, Kim: Deterritorialisierung, historisches Bewußtsein, System. Die Rezeption der Performance von Laptop-Musik. In: *Soundcultures* 2003, S. 106.

Vor allem mit der Breakbeat-Bewegung wurden Samples¹⁸¹ immer wichtiger. Dank der Entwicklung kamen nun immer mehr Sampler und digitale Audio-Workstations in Verwendung. Das Sampling wurde so zum Gegenstück des Turntablism im HipHop. Sämtliche Aufnahmen wurden nun auf loopbare Soundfetzen durchsucht, wobei der Sampler ursprünglich fast nur zur Produktion verwendet wurde. Die Live-Darbietung erfolgte meist über das Mixen von Schallplatten. Auch als Computer immer erschwinglicher wurden und sich die Produktion immer mehr auf den Computer verlagerte, blieb dies anfangs so. Die Programme, mit denen man Musik erzeugen konnte, wurden aber ebenfalls immer komplexer. Besonders bekannt sind einige Programme von der Firma Propellerhead¹⁸², die teilweise auch Live-Darbietung ermöglichen. Mit der Vielfalt und der Möglichkeit der derzeitigen Musikprogramme sind der Klangproduktion kaum Grenzen gesetzt.¹⁸³

Im Zusammenhang mit Techno beobachtet Jerrentrup auch eine Art musikalischen Paradigmenwechsel:

„Der Einbruch von Techno [...] hat mit seiner Erstellungsweise bisher gültige Grenzen nicht nur des abendländischen Musizierens, sondern auch die des Rock- und Popmusizierens gesprengt. Denn die atomistisch-ungesamtheitliche Kreativeinsweise an Bildschirm, Reglern und Knöpfen sowie die Tatsache, daß die Individualität eines musischen Menschen nicht mehr hörbar ist, widerspricht allen definitorischen Inhalten von ‚Musizieren‘, wie wir sie bis in die Rockmusik unserer Tage vorfinden.“¹⁸⁴

2.4.4 HipHop / Turntablism

Einen direkten Zusammenhang zwischen HipHop und experimenteller elektronischer Musik gibt es nicht wirklich. Man könnte versuchen zu behaupten, HipHop hätte indirekten Einfluss auf diese Musik über House Music und Techno. Der inhaltliche Wert dieser Aussage ist allerdings praktisch nicht vorhanden. Der Verdienst des HipHop ist, den Plattenspieler als Instrument salonfähig gemacht zu haben. Plattenspieler in Live-Performances hat es zwar schon zuvor gegeben – John Cage hatte den Plattenspieler auch schon in Verwendung und vor ihm beispielsweise auch schon Ottorino Respighi¹⁸⁵ – aber der Plattenspieler wurde bis dahin als reiner Behelf zur Reproduktion zuvor aufgenommener Klänge betrachtet. Im HipHop wurde der Umgang mit dem Plattenspieler, der als Instrument lieber mit dem entsprechenden englischen Ausdruck als „Turntable“ bezeichnet wird, zu einer Kunst. Der HipHop bestand ursprünglich aus einer Symbiose aus Tanz, Sprechgesang und Beats, die

¹⁸¹ Hier sind Ausschnitte von Aufnahmen, die für neue Stücke weiterverarbeitet werden, gemeint. vgl. auch: <http://www.essl.at/bibliogr/musiklexikon-sample.html> (Stand: 3.4.2009).

¹⁸² vgl.: <http://www.propellerheads.se/> (Stand: 12.4.2007).

¹⁸³ vgl.: zur technischen Entwicklung: Berk, Mike: Technology. Analog Fetishes and Digital Futures. In: *Modulations* 2000, S.192–201.

¹⁸⁴ vgl.: Jerrentrup 1992, S. 79.

¹⁸⁵ vgl.: z.B.: Emmerson 2007, S. xvii.

mit Breaks und Scratches untermalt wurden. Für den Beat wurden hauptsächlich alte Aufnahmen verwendet, später wurden für kommerzielle Produktionen auch spezielle Aufnahmen gemacht bzw. wurden auch hier für den Beat weitere Hilfsmittel verwendet, wie zum Beispiel Drum-Machines.

„Now, scratching is considered a noise. Scratching is done with a piece of wax, whether it's an old record, a new record, your mother's record, your father's record, and you put it on a turntable, and you go back and forth. Now, it's considered a noise, and it's up to the particular DJ to make it sound as less noisy as possible.“¹⁸⁶

Grandmaster Flash nennt das Zauberwort *Geräusch*. Das Wort hat hier noch die negative Konnotation eines Fehlers, wenn er schreibt, es müsse so wenig geräuschhaft klingen wie nur möglich. Damit ist vermutlich gemeint, dass so das Geräusch musikalisch verwendet wird. Also beginnt hier das Geräusch zu Musik zu werden.¹⁸⁷

Auch im improvisatorischen Bereich gibt es einige wenige Künstler, die vom Plattenspieler Gebrauch machen. Allerdings ist es hier nicht ihre Motivation, die tanzende Menge zu unterhalten und sie weiterhin zum Tanzen zu bewegen, sondern eine neue Musik zu erschaffen.

„Aber hätte 1985 jemals ein Improvisator daran gedacht, dass ca. 15 Jahre später die improvisierte Musik wesentliche Impulse aus dem Djing erfährt? Und hätte 1995 irgendein Techno-Apologet daran gedacht, dass das Bild des DJ als Virtuose nur dadurch zu retten ist, wenn er aus dem Käfig der Funktionalität ausbrechen kann und z.B. Improvisator wird?“¹⁸⁸

So die Worte von Felix Klopotek. Er berichtet, dass es im Grunde noch nicht viele dieser neuen Turntable-Bearbeiter gibt. Zitiert werden beispielsweise die Namen von Christian Marclay aus der Schweiz, das Institut für Feinmotorik aus Deutschland, Eric M aus Frankreich, DJ Olive aus New York, Martin Tretault aus Quebec, Martina Rosenfeld aus Los Angeles und Dieb13 aus Wien. Letzterer ist für ihn momentan der Beste dessen, was er die Familie nennt. Dieb13 tritt nicht nur als Solo-Performer auf, sondern arbeitet oft auch mit anderen Musikern und Künstlern unterschiedlicher Art zusammen. Unter anderem war er Teil der Gruppierung efzeg.¹⁸⁹ Wenn es stimmt, dass es noch nicht so viele Künstler gibt, die außerhalb des üblichen Djing den Plattenspieler als Instrument nutzen, dann ist dies eine interessante Erscheinung, da Turntables dank HipHop, Techno usw. wahrscheinlich eher als Instrument akzeptiert werden als der Computer.

¹⁸⁶ zit. n.: Toop, David: Hip Hop: Iron Needles of Death and a Piece of Wax. In: *Modulations* 2000, S. 97.

¹⁸⁷ vgl.: zu HipHop: Toop 2000, S. 88–101.

¹⁸⁸ s.: Klopotek, Felix: *how they do it. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Mainz 2002, S. 128.

¹⁸⁹ vgl.: zu Turntablism: Klopotek, 2002, S. 125–139 und zu Dieb13 zusätzlich: <http://dieb13.klingt.org/> und <http://efzeg.klingt.org/> (Stand 16.4.2007).

2.4.5 Minimalismus

Minimal Music ist auch ein Phänomen, das sich selbst als typisch amerikanisch einstuft. Was den Minimalismus ausmacht, ist aus dem Grund schwer zu definieren, weil nicht alle aufführbaren Merkmale gezwungenermaßen auftreten und weil diese Merkmale auch in anderen Musikrichtungen auftreten. Kyle Gann führt diese Merkmale auf:¹⁹⁰

1. Statische Harmonie: In einem minimalistischen Stück dreht sich oft alles um nur einen oder um wenige Akkorde, meist im Zusammenhang mit den entsprechenden Skalen und Modi.
2. Wiederholung: Diese ist schon fast stereotypisch für den musikalischen Minimalismus, wobei auch diese Charaktereigenschaft nicht immer auftritt.
3. Additiver Prozess: Hierbei handelt es sich um eine Art linearen Prozess, der eine Entwicklung hervorruft.
4. Phasenverschiebung: Kann sich in zwei zeitgleich gespielten Themen äußern, die in leicht unterschiedlichem Tempo gespielt werden und aus diesem Grunde leicht auseinanderdriften.
5. Permutation: Anwendung von Permutation, wenn der Komponist keine eindeutige melodische Progression will.
6. Konstanter Rhythmus: Viele der berühmtesten minimalistischen Stücke haben einen regelmäßigen, pulsierenden Achtelnoten-Rhythmus [*pulse*]. Andere hingegen haben keinen Rhythmus und basieren auf einem Bordun (*drone*). Unter diesem Aspekt ist der gemeinsame Nenner eine reduzierte Vielfalt an Rhythmen innerhalb eines Stückes.
7. Statische Instrumentation: Die in einem Stück beteiligten Instrumente spielen in dem Stück von Anfang bis Ende durch. Dies steht in einem krassen Gegensatz zur westeuropäischen Verwendung von Instrumenten beispielsweise in einem Orchester, wo sie eher wie Farben einer Farbpalette angewendet werden, um musikalische Momente zu untermalen.
8. Lineare Transformation: Es gibt in der minimalistischen Musik oft eine lineare Bewegung von einem musikalischen Zustand in den nächsten.
9. Metamusik: Im Obertonbereich kann es besonders durch Phasenverschiebung Nebeneffekte geben, die als neue Melodien erkannt werden können.
10. Natürliche Stimmung: Teilweise wird in minimalistischen Stücken natürliche Stimmung angewandt.
11. Einfluss nichtwestlicher Kulturen: Wiederholung und harmonische Regungslosigkeit kommen in der westlichen Kultur äußerst selten vor. Wahrscheinlich setzen sich

¹⁹⁰ vgl.: Gann, Kyle: Thankless Attempts at a Definition of Minimalism. In: *Audio Culture* 2004, S. 299-303.

deshalb viele der Minimalisten mit außereuropäischer Musik auseinander. Laut Gann ist einer der Verdienste der Minimal Music, europäische und nicht-europäische Musik in den USA zusammengeführt zu haben.

12. Hörbare Struktur: Der Autor fügt hinzu, dass es sein subjektiver Eindruck sei, dass die Struktur minimalistischer Stücke mit Absicht offensichtlich ist.

Die hier aufgeführten Merkmale müssen, wie gesagt, nicht in jedem minimalistischen Stück auftreten. Aber in den ursprünglichen minimalistischen Stücken treten zumindest einige dieser Merkmale auf.

Die aus Boris Hauf, Martin Siewert und Steve Heather bestehende Gruppierung Half Wolf bezeichnet ihre Musik als „*classic country rock drone*“¹⁹¹. Der elektronische Teil dieser Gruppierung ist zwar größtenteils auf der Seite Martin Siewerts vertreten und steht nicht im Vordergrund, aber er ist vorhanden, und die Orientierung an Teilen einer minimalistischen Bewegung ist offensichtlich.¹⁹² Und auch dort, wo der Bezug zum Minimalismus nicht eindeutig deklariert ist, lassen sich oft Elemente finden.

Ein Aspekt, der besonders gerne behandelt wird, ist die Wiederholung. Auch die Musikwissenschaftlerin Susan McClary erkennt dies¹⁹³ und behauptet, dass die Wiederholung überhaupt in der Musik des 20. Jahrhunderts, außer in der Minimal Music besonders im Rap und in der populären Tanzmusik, sehr wichtig zu sein scheint. Die Gründe hierfür findet sie an verschiedenen Stellen. Einerseits sei dies eine Art Trotzreaktion der nordamerikanischen Schule zu Schönberg, der Wiederholungen verboten hat, andererseits sei das der Einfluss sowohl eines asiatischen Denkens als auch eine Tradition der schwarzen Musik in den USA.

Der Einfluss der asiatischen Kultur hat für sie mit Debussy begonnen, findet sich allerdings bei vielen Komponisten wie Benjamin Britten, John Cage und sogar bei Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen sowie bei den Minimalisten, wie beispielsweise La Monte Young, Terry Riley, Pauline Oliveros, Laurie Anderson und Philip Glass. In der afrikanischen Musik gibt es auch viel Wiederholung, die in den USA in deren Abkömmlingen Ragtime, Blues, Jazz, R&B, Gospel usw. zu finden ist. Auch einige postmoderne Philosophen, besonders

¹⁹¹ s.: <http://www.myspace.com/halfwolfrocks> und <http://hauf.klingt.org/halfwolf> (Stand: 20.6.2008).

¹⁹² Bei *Half Wolf* gibt es aber andere wichtige Einflüsse, wie z.B. die Rockmusik der 1960er-Jahre und auch Jazzmusik. Hier handelt es sich aber um einen Grenzbereich zur elektronischen Musik, denn es gibt viele elektronische Elemente (Boris Hauf teilweise am Synthesizer und Martin Siewert mit seinen Effektgeräten an der Gitarre), die nicht unbedingt immer im Vordergrund stehen. Vgl.: Zweites Interview mit Boris Hauf.

¹⁹³ vgl.: McClary, Susan: Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture. In: *Audio Culture* 2004, S. 289–298.

Gilles Deleuze und Jean-François Lyotard, haben danach getrachtet, die repetitiven ekstatischen Strukturen in der Zeit aufzuwerten.

So sieht auch Christoph Cox¹⁹⁴ eindeutige Parallelen zwischen Minimalismus und dem Denken Gilles Deleuzes. Beispielsweise kann man anhand des Minimalismus die „pulsierende“ Zeit der „nicht-pulsierenden“ gegenüberstellen. Wobei dabei nicht der Puls verstanden wird, wie man ihn im Zusammenhang mit dem Minimalismus kennt. Die „pulsierende Zeit“ ist jene, wie sie hauptsächlich in der westeuropäischen ernsten Musik zu finden ist. Durch sie ergibt sich eine narrative Entwicklung. Diese Musik hat eine Struktur, die dem Hörer eine Orientierungshilfe ist. „Nicht-pulsierende Zeit“ hingegen ist die des Minimalismus. Es gibt keinen wirklichen Aufbau, keine Erzählung, aber einen Fluss, der das Zeitgefühl entschwinden lässt und das Gefühl eines stationären Prozesses erweckt. Dieser Effekt wird erreicht, indem einerseits viele Stücke lang sind. Wichtiger noch ist aber die Tatsache, dass die Stücke sich nicht zu bewegen scheinen und keinerlei dramatische Entwicklung haben. Der Mangel an dramatischer Entwicklung und der Fluss werden durch zwei unterschiedliche und doch recht ähnliche Mittel, „drone“ [Bordun] und „pulse“, ermöglicht.

„Beide bieten eine Art uniformer Oberfläche, auf der klangliche Mikropartikel verteilt sind. [...] Sie instruieren den Hörer: »Achte nicht auf harmonische Bewegung, formale Entwicklung oder narrative Progression. Du wirst keine hören. Höre statt dessen auf den Prozeß, auf augenblickliche Bewegungen, auf kleine Veränderungen und Wechsel im Hinblick auf Timbre, Struktur, Lautstärke und Geschwindigkeit.«“¹⁹⁵

Der Einfluss auf die elektronische Musik, besonders auf House und Techno sowie ihre Entwicklungen, ist explizit. Entsprechend der Produktionstheorie hat sich auch das Hörverhalten, bzw. die Rezeptionsweise, geändert. Warum minimalistische Techniken und Tendenzen im Techno greifen konnten, ist eine Frage, mit der sich Philip Sherburne beschäftigt.¹⁹⁶ Die Affinitäten zwischen Techno und Minimal Music sind sehr vielfältig, daher nicht alle erfassbar. Einerseits ist nicht zu übersehen, dass der Minimalismus überhaupt auf die Popmusik Einfluss ausgeübt hat und es daher schwer gewesen wäre, sich dieser Tendenz zu entziehen, doch gibt es zwischen Techno und Minimalismus ganz besondere Entsprechungen.

Was für diejenigen überraschend sein kann, die hauptsächlich europäischen Techno kennen, ist, dass Detroit Techno, also der Ursprung des Techno, von Schwarzen erschaffen worden ist, die diese Musik auch in einem solchen Kontext sahen.

¹⁹⁴ vgl.: Cox 2003, S. 173–177.

¹⁹⁵ s.: Cox 2003, S. 177.

¹⁹⁶ vgl.: Sherburne, Philip: Digital Discipline: Minimalism in House and Techno. In: *Audio Culture* 2004, S. 319–326.

„[Derrick] May has always put the intellectual and social ambitions of his art before commercial concerns. As one of Techno's greatest inventors he saw the form as a future step for American black youth.“¹⁹⁷

Nun ist die afrikanische Musik größtenteils auch sehr rhythmisch, der Rhythmus von Techno kann somit leicht mit ihr in Zusammenhang gebracht werden, und Sherburne meint, dass es vermutlich kein Zufall ist, dass Steve Reich ghanaische Perkussion vor Ort studiert hat. Bei Stücken Reichs, wie „Come Out“ und „It's Gonna Rain“, ist für ihn auch nicht zu überhören, wie sehr diese Stücke bewusst oder unbewusst Einfluss auf Techno ausübten. Die besondere Empfänglichkeit von Techno für regelmäßige Rhythmen und Wiederholungen ohne spürbare Entwicklung ist für Sherburne auch dadurch gegeben, dass es sich bei Techno ursprünglich um Tanzmusik handelte und die Anwendung von Rhythmus und Wiederholung primär den Körper anspricht. Vor allem war dies der Fall, je mehr Detroit Techno die ursprüngliche Song-Form verließ und sich einfach auf die Verwendung von Loops¹⁹⁸ und deren Bearbeitung konzentrierte.

„Since then, much dance-floor fare has restrained itself to a limited set of sounds and has produced forms heavily reliant on loops, recurring sequences, and accumulation-through-repetition. These are key tropes in much pop music, but electronic dance music particularly foregrounds the strategies pioneered in the work of so-called minimalist composers like Steve Reich and Philip Glass.“¹⁹⁹

Die Wiederholung ist neben dem Rhythmus auch eine mögliche Charaktereigenschaft des Minimalismus und eines der besonders wichtigen Elemente des Techno. Besonders eindeutig ist im Techno dabei die immer wiederkehrende Bassdrum. Sascha Kösch²⁰⁰ meint, dass die Wiederholung im Techno keine Einfallslosigkeit sei. Wiederholung sei in der Popmusik immer schon wichtig als Mittel der Identifizierung und Sinnstiftung gewesen, beispielsweise im Refrain. Und so sei auch im Techno die Wiederholung eher ein Mittel zur Fokussierung.

Hauptsächlich sind die zwei möglichen Auswirkungen, die die Anwendung minimalistischer Techniken auf Techno laut Sherburne haben, entweder eine Verdichtung (Massification) oder eine Vereinfachung (Skeletalism). Die Verdichtung ergibt sich logischerweise aus der Zunahme von Komplexität, vor allem auf rhythmischer Ebene. Die Vereinfachung hingegen ist eine Entwicklung zugunsten einer totalen Reduktion. Alle unnötigen Elemente werden gestrichen, es wird mehr mit weniger erreicht. Der Höhepunkt dieser Reduktion geht dann so weit, nunmehr Anspielungen und reduzierte Substitutionen zu haben, wie es

¹⁹⁷ s.: Prendergast 2003, S. 382.

¹⁹⁸ Ausschnitte von Aufnahmen, die als Schleifen abgespielt werden.

¹⁹⁹ s.: Sherburne in: *Audio Culture* 2004, S. 319.

²⁰⁰ vgl.: Kösch, Sascha: Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno. In: *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Hrsg. von Jochen Bonz, Frankfurt/M. 2001, S. 173–189.

beispielsweise in der „clicks and cuts“-Schule der Fall ist, wo dann Schlagzeug-Samples zugunsten von *Click*, *Glitch* (Störimpulse) und *Crackle* (Knistern) unbenutzt bleiben.

Ständige Wiederholung oder totale Reduktion auf ein Minimum von Impulsen können in einem musikalisch westeuropäisch erzogenen Hörer Langeweile hervorrufen, wie uns aber Cage und der Zen-Buddhismus lehren, ist Langeweile subjektiv. Alles, was augenscheinlich langweilig ist, kann interessant werden, wenn man die Aufmerksamkeit ausreichend darauf richtet und nicht gleich wertet, sondern beobachtet.

2.4.6 Environmental Music / Soundscape / Ambient

Im New Grove findet man eine Definition für *Environmental Music*²⁰¹, für die das Synonym *background music*, also *Hintergrundmusik* angegeben wird. Als solche Musik wird jene definiert, die als „Soundtrack für den Alltag“ betrachtet wird. Oft werden hierbei Umweltgeräusche verwendet.²⁰² Entsprechend der eben aufgeführten Definition, kann man auch *musique concrète* und die Auseinandersetzungen John Cages mit der Stille als *environmental music* betrachten. Vor allem Cages „4' 33'''“ wird als das Environmental-Music-Stück schlechthin betrachtet.

Andererseits kann etwas ganz anderes als Umgebungsmusik betrachtet werden. Die Firma Muzak, dessen Name sich aus *Music* und *Kodak* zusammensetzt, bot ab den 1930er-Jahren Musik für Hotels, Clubs, Restaurants und Kaufhäuser an, entsprechend Studien, die eine Verbindung zwischen Musik, Produktivität und Sicherheit in Fabriken aufwiesen. Diese „Dosenmusik“ wurde in Aufzügen, Flughäfen, Flugzeugen und anderen öffentlichen Räumen verwendet. Der emotionale und dynamische Umfang der angewandten Musik war sehr reduziert, um Unbehagen und Überraschungen zu vermeiden. Im Deutschen wird für diese Musik gerne der Ausdruck *funktionelle Musik* verwendet, um zu betonen, dass diese Musik hauptsächlich erschaffen und abgespielt wird, um eine bestimmte Funktion zu erfüllen.

„Hauptziel ist die Steigerung von Leistung, Produktion und Umsatz, also die Maximierung von Arbeitskraft und Verführung zum Konsum. Zu diesem Zweck soll funktionelle Hintergrundmusik:

(a) Atmosphäre schaffen, auch dort, wo eigentlich keine ist (Musik als akustisches Ornament als Gestaltungsfunktion);

(b) störende Arbeitsgeräusche übertönen (Musik zur Lärmabsorption);

²⁰¹ vgl: Toop, David: *Environmental Music*. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 8, S. 260f.

²⁰² *New Age* ist auch thematisch naheliegend. In Bezug auf Musik hat *New Age* eine stilistisch große Bandbreite, wobei hier meist asiatische und westliche Instrumente und Stile verbunden werden. Ursprünglich waren Vertreter von *New Age* unter progressiven Rockgruppen, Jazzmusikern und Elektronikmusikern zu finden. Die Rolle der Musik ist hier innerhalb einer Symbiose zwischen Meditation, Verstand und Musik anzusetzen. Vgl.: Trowell, Brian: *New Age*. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 17, S. 380.

[c] die Müden aktivieren und die Nervösen beruhigen (Musik zur Beeinflussung subjektiver Gestimmtheit);

[d] Nachdenken verhindern durch Verbreiten von Wohlbefindlichkeit mit der Hilfe eines vertrauten musikalischen Bezugsrahmens (Stabilisierung durch emotionale Gleichschaltung).²⁰³

Zusammenhängend mit dem Begriff der *Environmental Music* findet sich der Begriff *Soundscape*, der noch nicht in der MGG oder dem New Grove vertreten ist. Auf den Wikipedia-Seiten gibt es allerdings schon einen Artikel zu dem Thema²⁰⁴, in dem der Begriff als „akustische Umgebung“ oder „Umgebung, die aus Klang geschaffen wurde“, definiert wird. Eine Soundscape-Komposition wäre somit eine „elektroakustische Komposition“, die ein Klangporträt einer Klangumgebung darstellt. Als wichtige Soundscape-Komponisten werden Barry Truax und Luc Ferrari erwähnt. Der Begriff selbst wurde 1977 von R. Murray Schafer in einem gleichnamigen Buch geprägt. Schafer geht es, unter anderem auch von John Cage beeinflusst, in der Musik darum, kreativ zu hören, und um die Wahrnehmung von Empfindungen.²⁰⁵ Er war auch Begründer des World Soundscape Projects²⁰⁶, das seine Aufmerksamkeit auf die klangliche Umgebung mittels lokaler Aufnahmen richtete und somit generell Interesse für die Umwelt befürwortete.²⁰⁷ Es wundert vielleicht nicht, dass die größte musikalische Abneigung gegen Muzak, die in diesem Rahmen gerne *Moozak* genannt wurde, gerichtet war.²⁰⁸

Auch in einem Text von Barry Truax findet sich Kritik gegenüber der generellen Entwicklung elektronischer Musik und Medien. Durch den technischen Fortschritt wird man ständig von Musik begleitet. Elektronische Musik ist die neue Umgebungsmusik geworden, die eine Alternativrealität vortäuscht:

*„The problem with such surrogates is, first, that because they don't alleviate the real problem, they create a psychological dependency on its antidote, and secondly, and more seriously, that most of these environments are intimately connected to the commercial world.“*²⁰⁹

²⁰³ s.: Rösing, Helmut: Musik im Alltag in: *Musikpsychologie* 2002, S.122.

²⁰⁴ vgl.: <http://en.wikipedia.org/wiki/Soundscape> (Stand: 2.4.2007).

²⁰⁵ vgl.: Kreyszig, Walter K.: Schafer, R(aymond) Murray. In: *MGG*⁶, Personenteil Bd. 14, Sp. 1170.

²⁰⁶ vgl.: auch: Emmerson 2007, S. 9f.

²⁰⁷ vgl.: Einleitung zu: Schafer, R. Murray: *The Music of the Environment*, in: *Audio Culture* 2004, S. 29.

²⁰⁸ vgl.: Toop, David: *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London 1995, S. 253.

²⁰⁹ s.: Truax, Barry: *Electroacoustic Music and the Soundscape: The Inner and Outer World*. In: *Companion to Contemporary Musical Thought. Volume 1*. Hrsg. von John Paynter, Tim Howell und Richard Orton. London 2001, S. 382.

Richtig wäre es hingegen, die elektronische Musik positiv zu nutzen, das heißt, bewusst mit ihr umzugehen, damit Musik wieder zu einem befreienden Moment wird und das Bewusstsein erweitert.²¹⁰

Eine Weiterführung von Environmental Music ist Ambient. Ambient sei durch Zufall entstanden, als Brian Eno, der nach einem Unfall bettlägerig war, ein erzwungenes neues Hörerlebnis hatte. Eine Freundin hatte ihm eine Platte mit Harfenmusik aus dem 18. Jahrhundert mitgebracht und aufgelegt. Da sie aber vergessen hatte, die Lautstärke aufzudrehen, hörte er die Platte nur sehr leise, und diese vermischte sich mit den Umgebungsgeräuschen. Zuvor hatte Eno den Gedanken gehabt, Environmental Music machen zu wollen, und so bekam er einen wichtigen Anstoß für die Umsetzung. Das erste Werk, das mit dieser Inspiration entstand, war 1975 das Album „Discreet Music“, später folgten einige, wie beispielsweise im Jahre 1978 „Ambient 1: Music for Airports“.²¹¹ Einfluss auf Enos Musik wurde vom Minimalismus ausgeübt. Eno erwähnte öfters, dass vor allem Steve Reich ein Vorbild für ihn sei.²¹² Natürlich hat auch Cage großen Einfluss auf ihn ausgeübt, so sehr, dass Eno dem Meister beichtete, dass er der Grund sei, weshalb er Komponist wurde.²¹³ Enos eigene Definition von Ambient sieht 1997 folgendermaßen aus:

„Music as immersion is really the basis of Ambient music. It moves away from the idea of music as a sort of sonic film unfolding before your ears, and instead suggests a place, a landscape, a soundworld which you inhabit. It emphasizes the textural and dynamic aspects of music over narrative and the directional. It suggests a different role for the listener, and a different set of expectations about how music can be used. It ends up somewhere between Muzak and La Monte Young, somewhere between Music and sculpture.“²¹⁴

Der Ausdruck *Ambient* wurde später so wie *Minimalismus* auch auf andere Musik übertragen. Besonders der Ausdruck *Ambient House* hat einen mehr oder weniger direkten Konnex zum Stil von Brian Eno. Alex Patterson arbeitete in der Artist-And-Repertoire-Abteilung²¹⁵ für Brian Enos EG Records. Zusammen mit Jimmy Cauty, der von EG veröffentlicht wurde, und seinem Mitbewohner und Schulfreund Youth, schufen sie ein neues Ambient, das ihrer Generation entsprach.²¹⁶ Alex Patterson legte bei Partys und in Chill-out-Rooms auf. Die Mischung war anfangs recht bunt, von Dub bis zu Umgebungs-

²¹⁰ vgl.: Truax 2001, S 374–398.

²¹¹ vgl.: Prendergast 2003, S. 115–132.

²¹² vgl.: Prendergast 2003, S. 126 und 130.

²¹³ vgl.: Prendergast 2003, S. 126.

²¹⁴ zit. n.: Prendergast 2003, S. 130.

²¹⁵ Auf Englisch üblicherweise „A&R“ genannt. Es handelt sich um die Abteilung, die neue Künstler und musikalische Trends für das Label sucht. Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/A%26R> (Stand 5.4.2007).

²¹⁶ vgl.: Marcus, Tony: Ambient. The Basic Ambient Story. In: *Modulations* 2000, S. 160.

Aufnahmen. Die erste Platte, „A Huge Ever-Growing Pulsationg Brain That Rules from the Centre of The Ultraworld [Loving You]“, aus dem Jahre 1989 bekam dann die stilistische Bezeichnung „*Ambient House for the E-Generation*“, was beschrieb, dass es eindeutige Bezüge zu *Ambient* und *Housemusic* gab sowie zum Drogenkonsum von Ecstasy. Den Stil kann man folgendermaßen umschreiben:

„His music was Eno through the looking glass. Where the master's ambience aspired to the state of vapor, Alex's Orb earthed themselves with Japanese kick drums and Jamaican basslines. If Eno was eventless and minimal, then Alex was action packed and – if there is such a word – maximal. [...] Magic was always part of the aesthetic. Eno would make music that vanished in front of your eyes – Alex's made things appear.“²¹⁷

Andere wichtige Vertreter, außer the Orb (bestehend aus Patterson und Cauty), sind Mixmaster Morris, KLF in ihren Anfängen und Aphex Twin. Betrachtet man den musikalischen Stil, ist es schwer, Gemeinsamkeiten auszumachen. David Toop meint, Ambient House sei mehr eine Art des Hörens, ein allesumgreifender Ausdruck für eine Einstellung, mehr als eine Stilumschreibung.²¹⁸ Wichtiger ist daher, dass Ambient House in den Chill-out-Rooms gespielt wurde, um hauptsächlich die Möglichkeit der Entspannung und des „Runterkommens“ nach dem Tanzen und dem Drogenkonsum zu bieten. Ambient House sollte also nur eine Atmosphäre bieten, nicht unbedingt nur eine positive.²¹⁹ So wird der Ausdruck nun in vielen Zusammenhängen gebraucht, um alles zu umschreiben, was Atmosphäre schaffen soll.

„For a brief moment, ambient is the most exciting music around, threatening to swallow all other musics whole. But in the end, the tables are turned, and all other musics absorb ambient instead. By 1994 ambient is almost a dirty word. Maybe our wizards succeeded in that their ideas now move like spirits through many other records. Perhaps, that's the best they could have hoped for.“²²⁰

2.4.7 Tendenzen

Elektronische Musik ist, wie alle musikalischen Richtungen, natürlich Resultat einer gewissen Geschichte und ist selber weiterhin einer Entwicklung ausgesetzt²²¹ – vielleicht auch auf der Suche nach einer Identität, die sie in der herkömmlichen musikalischen Ästhetik schwer finden kann. So verändert sie die Haltung westeuropäischer Rezipienten, was vermutlich zu einer weiteren Entwicklung führt und vielleicht schon geführt hat. Synthesizer, Filter, Mixer, Turntables und Computer sind die neuen Instrumente, die eine

²¹⁷ s.: Marcus, in: *Modulations* 2000, S. 160f.

²¹⁸ vgl.: Toop 1995, S. 62.

²¹⁹ vgl.: Toop 1995, S. 54f.

²²⁰ s.: Marcus, in: *Modulations* 2000, S. 165.

²²¹ vgl.: in diesem Zusammenhang auch Holmes ³2008, S. 333–428.

andere Herangehensweise verlangen als herkömmliche, mechanische Instrumente.²²² Sie bieten unter anderem auch die Möglichkeit, mechanische Instrumente neu anzuwenden. Durch die Veränderung der Perspektive dank der neuen Mittel ist eine Zusammenführung und Durchmischung der musikalischen Stile, Sichtweisen, Richtungen, Kulturen vereinfacht. Diese neue Herangehensweise bietet die Möglichkeit, auch eine neue Hörweise und eine neue Ästhetik zu entwickeln. Wie man sieht, war es hauptsächlich die Kölner Schule, die versuchte, an den Traditionen festzuhalten und, überspitzt gesagt, die Elektroakustik gewaltsam dem Serialismus zu unterwerfen. Allerdings war auch hier bald klar, dass ein Umdenken, bzw. zumindest eine Erweiterung des Regelwerks, nötig sein würde, um die neuen Möglichkeiten auszuschöpfen. Auch die französische Schule hatte anfangs noch empirische Ansätze, wobei von Beginn an durch Schaeffer der Zugang nicht im herkömmlichen Sinne musikalisch war. John Cage hatte den wahrscheinlich aus europäischer Sicht radikalsten Zugang. Er sprengte praktisch das Regelwerk, was auf sämtliche folgende Musik – und nicht nur – starke Auswirkungen hatte. Selbst wenn es ironisch erscheinen mag, dass Cage unter anderem auch bei Schönberg Unterricht genoss, ist wohl Cages Kunst ebenso eine Reaktion auf die europäische Schule. Eigentlich könnte man sagen, dass John Cages Erscheinung der Höhepunkt einer Avantgardebewegung in den USA war. Vielleicht dadurch, dass die Geschichte der USA nicht so weit zurückgeht wie die europäische und weil in den USA viele Kulturen nebeneinander leben und nolens volens sich auch austauschten, gab es hier die Möglichkeit, außereuropäische und europäische Kulturpraktiken ineinanderfließen zu lassen. So hatte durch die Sklaverei die afrikanische Musik ihren Einfluss und ihre besondere Entwicklung, und so konnte John Cage sich von außereuropäischen Musiken und Weltanschauungen beeinflussen lassen. Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb amerikanische Musiker weißer Hautfarbe keine Berührungsängste gegenüber der Kultur und Musik anderer Kontinente und Kulturkreise hatten und haben. Musiker, die nicht-europäischer Abstammung sind, vor allem Afroamerikaner, haben immer nach Selbstbestimmung gestrebt und suchten unter anderem in der Musik ihre Freiheit. Die naheliegendste Lösung ist die Befreiung von der westeuropäischen Form und das Integrieren außereuropäischer Elemente. So mischten sich unterschiedliche Systeme, die strenge westeuropäische Sicht geriet ins Wanken, bekam aber auch neue Perspektiven, die nach und nach dazu führten, immer mehr aus bis dahin als absolut betrachteten Strukturen ausubrechen. Der Reiz der neuen musikalischen Möglichkeiten, zusammen mit der zunehmenden Erschwinglichkeit der Mittel, wie z.B. des Computers, verleitete manche dazu, aus vielen verschiedenen Richtungen zu experimentieren, und so war es möglich,

²²² Was derzeit vor allem im Bereich der Computermusik von besonderem Interesse ist, kann auch in folgendem Artikel nachgelesen werden: Widmer, Gerhard; Rocchesso, Davide u.a.: Sound and Music Computing: Research Trends and Some Key Issues. In: *JNMR*, Vol. 36 (2007), S. 169–184.

dass ein Bereich mit ernstem Anspruch, wie die elektroakustische Musik, und einer mit Unterhaltungswert, wie der Techno, der als Tanzmusik geboren wurde, oder der Jazz, zueinanderfinden. Die Verneinung des tradierten westeuropäischen Regelwerks lässt auch vermuten, dass es hilfreich für eine neue Ästhetik sein kann, keine traditionelle musikalische Ausbildung zu haben. Andererseits könnte es durchaus positiv sein zu wissen, welche Regeln man bricht. Ebenso, wie die Befruchtung durch das musikalische Zusammentreffen musikalischer Kulturen entstanden ist, kann diese auch durch den Austausch von Musikern und Nichtmusikern entstehen.

Dass alte und auch neuere westeuropäische musikalische Werte, beispielsweise der Popmusik, bis aufs Äußerste getrieben werden und somit ihre ursprüngliche Gestalt verlieren, kann aber nur funktionieren, wenn es trotzdem noch eine Hörerschaft gibt. Die Hörerschaft kann es nur geben, wenn auch diese umdenkt und, wie Cox schreibt, aktiv wird. Was den Reiz dieser Musik ausmacht, ist unter anderem, zu hören, wo das Regelwerk gesprengt wird, was stattdessen für Mittel angewandt werden. Das menschliche Gehirn will immer arbeiten, sucht immer Zusammenhänge. In der experimentellen Musik wird es dem Gehirn etwas erschwert, wo aber diese Zusammenhänge gefunden werden, empfindet der Hörer wieder Genugtuung. Dies muss auch nicht wirklich auf einer bewussten Ebene ablaufen. Im Bereich der Zwölftonmusik wurde bereits bewiesen, dass Hörer, die sich für diese Musik interessieren, tatsächlich fähig sind, Zusammenhänge in der Musik zu erkennen. Es bedarf allerdings der theoretischen Kenntnis, um Reihe, Krebs, Krebsumkehrung und Spiegelung zu identifizieren. Trotzdem kann dies unbewusst erfolgen.²²³

Durch Zufallsfunktionen machte Cage es dem Gehirn auf seine Weise so schwer wie möglich. Etablierte Strukturen bieten vorwiegend fertige Antworten. Abschweifungen von den Regeln sind je nach Hörerfahrung auch wünschenswert. Experimentelle und Avantgarde- Musik fordern das Gehirn im besonderen Maße zum Arbeiten, den Menschen zum Denken, zum Infragestellen auf. Vermutlich stammt auch hieraus der Versuch, mit Musik auch politisch etwas zu bewirken, was aber manche ernüchtert aufgeben. Wie auch Klaus Filip.

„Individuell bewirken auf jeden Fall, politisch ist es schwierig zu sagen. Wenn dann nur in sehr lang gestreckten Zeiträumen. Ich muss zugeben, dass ich aus einer politischen Motivation heraus beschlossen habe, Musiker zu sein, also Musik wirklich intensiv zu betreiben. Ich habe mir eingebildet, dass Musik politisch etwas bewirken kann. Daran glaube ich mittlerweile nicht mehr, weil die Breitenwirkung der Musik, in der ich mich bewege, nicht vorhanden ist.“²²⁴

²²³ vgl.: Dienes, Zoltán; Longuet-Higgins, Christopher: Can Musical Transformations Be Implicitly Learned? In: *Cognitive Science* 2004/4, S. 531 – 558.

²²⁴ s.: Interview mit Klaus Filip am 20.10.2005.

Nebenbei ist es auch recht interessant zu beobachten, wie nah sich triviale und komplexe Musik stehen können. Brian Enos Zitat bestätigt dies. Der Mangel an Reizen für das Gehirn kann dazu führen, dass es wieder nach Reizen sucht. Ähnlich ist es mit dem Techno, der in einer sehr kommerziellen Form sehr banal und vorhersehbar und in anderen Formen sehr produktiv und innovativ ist:

„Nach dem ersten Boom, der 1991/92 seinen Höhepunkt erreichte, kam es zu einer Krise, die zu einer Spaltung führte. Einerseits gab es einen Rückzug in den Underground, in dem eine eigenständige Musikszene mit neuen Labels und Künstlern aufkam. [...] Auf der anderen Seite pulsierte der Mainstream: Ein bestimmtes Bild von Techno erwies sich als ein wesentlicher kommerzieller Faktor der Musikindustrie mit vorgeprägten Mustern und Klischees. Fließende Grenzen zwischen Mainstream und Underground prägen das Technophänomen bis in die Gegenwart.“^{e25}

Die überwiegende Verwendung von Maschinen bringt wider Erwarten keine Erkaltung der Musik mit sich. Wenn das Gehirn arbeitet, sind meist auch Emotionen dabei. Wie wir gesehen haben, verbinden einige der Musiker sehr bewusst ihre Musik mit Emotionen. Auch für Christian Fennesz ist dies ein zentrales Element:

„Musik soll erwärmend wirken. Es soll, wie gesagt, die emotionale Seite ansprechen. Die Leute sind sowieso so eiskalt und zugesperrt heute. Vielleicht kann Musik das ein bisschen filtern und aufmachen. Ich weiß schon, es ist irrsinnig schwierig, über diese Dinge zu sprechen, weil es wenig intellektuell ist und weil es nicht cool ist, aber ich glaube, es ist doch das Allerwichtigste.“^{e26}

Die Sprengung eines Regelwerks bedeutet nicht unweigerlich das Fehlen eines neuen. Es stellt sich die Frage, was die Musiker experimenteller elektronischer Musik erreichen wollen und wie sie es umsetzen.

²²⁵ s.: Hoffmann 2002, S. 98.

²²⁶ s.: Interview Fennesz 2004.

2.5 Improvisation

Es ist schon ansatzweise gezeigt worden, dass es eine gewisse Affinität zwischen experimenteller elektronischer Musik und freier Improvisation gibt. Freie Improvisation impliziert – trotz gegenteiliger Meinung Derek Baileys zumindest auf der Definitionsebene – immer auch Experimentierfreudigkeit. Im Bereich elektronischer Musik gibt es noch viel zu entdecken, und viele der Performer nutzen auf der Suche nach ihren Möglichkeiten die freie Improvisation. Wie freie Improvisation verstanden und elektronisch realisiert werden kann, soll hier veranschaulicht werden.

2.5.1 Improvisation und Musikwissenschaft

Die Improvisation ist ein Thema, das von der Musikwissenschaft sehr vernachlässigt wurde. Peter Niklas Wilson ging so weit, zu behaupten, für die Musikwissenschaft existiere nur notierte Musik.²²⁷ Allerdings gewinnt Improvisation derzeit wieder immer mehr an Wichtigkeit, weshalb man sie nicht weiter vernachlässigen kann. Das Fehlen einer Notation in der Improvisation macht diese natürlich schwer greifbar. Die Musikwissenschaft hat den Anspruch der Objektivität²²⁸, der durch die Analyse von Noten bewahrt wird. Es gibt zwar die Möglichkeit, Spektrogramme zu analysieren, aber eine wirkliche Methode hat sich dabei nicht entwickelt. Bei der Analyse und Interpretation ist der Analysierende noch immer sehr auf sich alleine gestellt, und es hat sich gezeigt, dass ein Spektrogramm allein nicht wirklich für eine Analyse nützlich ist.²²⁹ Es lässt sich nicht vermeiden, das Stück auch einfach nur nach Höreindrücken zu analysieren, was einen vielleicht zu großen Eindruck der Subjektivität vermittelt. Die Ohren allein reichen der Musikwissenschaft nicht. Die einfachere Variante ist also, nicht-notierte Musik zu ignorieren. Es gäbe auch die Möglichkeit der Transkription, was aber fast ebenso unzufriedenstellend ist, weil dadurch der Improvisation ein Raster aufgedrückt wird und gewisse Aspekte (z.B.: Notenwerte) den Schriftnormen angepasst werden – oder einfach ignoriert werden müssen, da es keine passende Notation dafür gibt. Da diese beiden Varianten nicht wirklich zufriedenstellend sind, müsste sich die Musikwissenschaft neue Analysemethoden überlegen. Wilson räumt

²²⁷ vgl.: Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 47–57.

²²⁸ „Als eine grundsätzlich im Bezug auf Kunst sich vollziehende Wissenschaft ist Musikwissenschaft so gesehen vor allem auch »Wertungsforschung« [...] der es obliegt, das objektiv in Bestimmtheit und Methode gesicherte und darum allseitig verbindbare und intersubjektive Wissen vom Gegenstand von purer Spekulation, Glaube und Ahnung zu trennen.“ s. Cadenbach, Rainer; Jaschinski, Andreas; Loesch, Hein von; Mielke-Gerdes, Dorothea: *Musikwissenschaft*. In: *MGG*, Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1793.

²²⁹ vgl.: Brech, Martha: *Analyse von elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen*. Frankfurt/M. u.a. 1994.

ein, dass es einige wenige Ansätze bereits gibt. Es wäre natürlich überspitzt zu sagen, dass sich die Musikwissenschaft gar nicht mit Improvisation beschäftigt. Beispielsweise gibt es eine Dissertation von Sabine Feißt zum Thema Improvisation in der neuen Musik,²³⁰ aber im Laufe dieses Kapitels wird auch andere musikwissenschaftliche Literatur angeführt, die sich mit Improvisation beschäftigt.

2.5.2 Improvisation – Komposition

Grundsätzlich scheint die Improvisation eine musikalische Methode zu sein, die polarisiert. Während sie auf einer Seite extrem aufgewertet wird und gute Improvisatoren innerhalb bestimmter Stile als unerreichbares Ideal gesehen werden, wird auf der anderen Seite Improvisation völlig entwertet. Innerhalb der neuen Musik sind die Meinungen, ob Improvisation eine angemessene Vortragsweise sei, gespalten. Pierre Boulez spricht sich eindeutig dagegen aus²³¹, John Cage selbst meidet eher den Begriff und zieht „Chance“ und „Indeterminacy“ vor, die allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit Improvisation aufweisen²³². Christian Wolff hingegen machte, ursprünglich aus Zeitdruck, teilweise von sehr freien Kompositionsweisen Gebrauch.²³³ Cornelius Cardew, der ursprünglich auch gegen Improvisation war, schloss sich später der Improvisationsgruppe AMM an.²³⁴

Vor allem im Bereich der traditionellen westeuropäischen Musik gilt Improvisation heute vorwiegend als Nicht-Musik.²³⁵ Die traditionelle Sichtweise trennt strikt zwischen Musiker und Komponist. Der Komponist schafft die Komposition, der Musiker ist der Handwerker, der das Kunstwerk im Sinne des Komponisten aufführen soll. Eine zu deutliche Abweichung von den Noten ist also ein drastischer Fehler, und je mehr die Aufführung von der Idee des Komponisten abweicht, umso schlechter ist sie. Dies macht deutlich, warum im Sinne einer Komposition eine Improvisation eventuell nicht erstrebenswert ist.

Allerdings ist so eine strikte Trennung zwischen Komposition und Improvisation irreführend. *Componere* kommt aus dem Lateinischen und bedeutet so viel wie „Zusammenstellen“²³⁶, und die Improvisation hat ihre Wurzeln etymologisch aus dem lateinischen *improvisus*, das „nicht vorhergesehen“, „unvermutet“ bedeutet.²³⁷ So gesehen wäre eine Komposition etwas, dessen Ablauf zuvor bestimmt, also zusammengestellt wurde, und eine Improvisation

²³⁰ Feißt, Sabine: *Zum Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*. Sinzing 1997.

²³¹ vgl.: Feißt 1997, S. 12f.

²³² vgl.: Feißt 1997 S. 50–60.

²³³ vgl.: Feißt 1997, S. 64–69 und Wilson 1999, S. 80–82.

²³⁴ vgl.: Feißt 1997, S.119–129 und Wilson 1999, S. 86f.

²³⁵ vgl.: hierzu: Andreas, Reinhard: Improvisation. In: *Musikpsychologie* 2002, S. 506f.

²³⁶ vgl.: *compono*. In: *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Hrsg. von Josef M. Stowasser. Wien 1980, S. 90.

²³⁷ vgl: *improvisus*. In: *Stowasser*, S. 223.

etwas, dessen Ablauf völlig unvermutet ist und aus dem Stegreif passiert. Keine Komposition ist aber so durchdacht und beschrieben, dass sie nicht ein bisschen unvorhersehbare Aspekte beinhalten würde²³⁸, und keine Improvisation ist so unvermutet, dass nicht irgendetwas zuvor schon festgelegt ist oder auf festgelegte Muster zurückgegriffen wird. Außerdem lässt der graduelle Übergang zwischen Komposition und Improvisation unterschiedliche Definitionen und Abstufungen zu, so dass eine schnell niedergeschriebene Komposition als Improvisation gesehen werden kann.²³⁹ Richard Orton geht sogar so weit, zu behaupten, dass eine Komposition eine stete Aneinanderreihung von zyklischen improvisatorischen Prozessen ist, in denen sich die Stufen „Aktion“, „Evaluation“ bzw. „Vorbereitung und Entscheidung“ stets abwechseln.²⁴⁰

Eine traditionelle Komposition des westeuropäischen Raumes besteht aus einer Partitur. Eine Partitur legt einige Parameter, wie Notenwerte, Tonhöhen, Tempo usw. fest, andere werden allerdings völlig frei gelassen, da z.B. als selbstverständlich erachtet oder dem Geschmack des Interpreten überlassen. Soweit der Geschmack des Musikers Aspekte der Komposition bestimmt, kann dies auch schon als Improvisation erachtet werden. Historisch zeigt sich dann, dass der Teil, der als Selbstverständlichkeit behandelt wurde, sich als unbekannt Variable entpuppt, weil er nicht tradiert wurde bzw. werden konnte, und dieser eine historisch korrekte Aufführung unmöglich macht. Zusätzlich kommt die Frage zum Vorschein, inwiefern eine historisch korrekte Aufführung erstrebenswert ist.

„Das rekonstruierte Dasein des Werkes, sein damaliges Erklingen, begegnet dem gegenwärtigen Dasein des Hörers, seiner durch die nachfolgende Geschichte und die aktuelle Gegenwart geprägten ästhetischen Erfahrung und Urteilsart, und auch oder gerade an dem polarisierten und dabei beständig sich erneuernden Ort dieser Begegnung kann das Werk in der Totalität seines Ist nicht zu finden sein – ebensowenig wie das Gegenteil der historischen Klangrekonstruktion, nämlich bei der bewußten Neuinterpretation aus dem Geist und in dem Geist der Gegenwart, der Uminterpretation historischer und traditioneller Befunde in Richtung einer Aktualisierung, einer klanglichen Neufassung, die das Werk in die heutigen Hörerfahrungen und Verstehenskategorien übersetzt.“²⁴¹

Für eine historisch korrekte Aufführung wären sogar Improvisationen wichtig, denn die Praxis der Improvisation war in der klassischen Musik genau genommen noch bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts vorhanden.²⁴²

²³⁸ vgl.: Lehmann, Andreas C.; Sloboda, John A.; Woody, Robert H.: *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford 2007, S. 128.

²³⁹ vgl.: Feißt 1997, S. 31.

²⁴⁰ vgl.: Orton, Richard: From Improvisation to Composition. In: *Companion to Contemporary Musical Thought. II*. Hrsg. von John Paynter, Tim Howell und Richard Orton. London 2001, S. 762–775.

²⁴¹ s.: Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik verstehen*. Wilhelmshaven ²1999, S. 56f.

²⁴² vgl.: Lehmann, Sloboda & Woody 2007, S. 129.

Eine Improvisation ist ein Stück, bei dem der improvisatorische Charakter überwiegt, jedoch sind auch hier immer gewisse Parameter im weitesten Sinne komponiert. Üblicherweise wird zumindest die Besetzung bestimmt, und oft gibt es auch hier festgeschriebene Regeln und Selbstverständlichkeiten, die dem musikalischen Stil und Idiom entsprechen. Nicht selten geht der Improvisation mit mehreren Musikern auch eine Absprache voraus, wie die Improvisation gestaltet wird. Deshalb gibt es genau genommen nur unterschiedliche Abstufungen zwischen Komposition und Improvisation. Jeder Komposition wohnt Improvisation und jeder Improvisation wohnt Komposition inne.

Die Praxis der Improvisation macht das Notenblatt obsolet, und gleichzeitig kann es keine strikte Trennung mehr zwischen dem Ideenfinder, dem Einfall des Komponisten, und dem Ausführenden, dem Musiker mit der idealen technischen Fertigkeit, geben. Beide Instanzen, die des Komponisten und die des Virtuosen, werden durch die Improvisation in Frage gestellt. Der oder die Aufführenden sind Musiker und Komponisten zugleich.

2.5.3 Tradition

In der Tradition der westeuropäischen Musik ist Improvisation zwar immer vorhanden, hat aber im Gegensatz zur notierten Musik einen immer geringeren Stellenwert. Heute ist beispielsweise der Organist einer der wenigen Improvisatoren der westeuropäischen Kunstmusik. Die Improvisation wurde in der Populärmusik hauptsächlich durch den Jazz wieder belebt und weiterentwickelt. Oft werden die Begriffe *Solo* und *Improvisation* im Jazz als Synonyme verwendet, allerdings ist dies nicht ganz richtig. Bei einigen Jazzstilen wird hauptsächlich improvisiert. Da nur Thema und Akkordverlauf angegeben sind, improvisieren auch die begleitenden Instrumente.²⁴³

P.N. Johnson-Laird behauptet, dass im modernen Jazz, so wie in jedem anderen Stil, in dem improvisiert wird, der Prozess, welcher der Musikproduktion zugrunde liegt, den Musikern nicht bewusst ist und Improvisation stark mit dem Unterbewusstsein verbunden ist. Er widerspricht der allgemeinen Ansicht, dass der Jazzler, um improvisieren zu können, kurze Melodiefolgen, also „Licks“ übt und abspeichert, um sie dann in der Improvisation wieder abzurufen. Die Improvisation erfolgt, den Regeln entsprechend, auf einer rhythmischen, melodischen und expressiven Ebene. Der Rhythmus ergibt sich durch Anwendung zuvor gelernter Muster und ihrer Variationen, die Tonhöhen ergeben sich aus dem Wissen, welche Töne den Akkordfolgen entsprechend erlaubt sind. Jazzimprovisation erlernt man auch sehr stark durch die passive Aufnahme, also das Hören, Nachspielen bzw. die

²⁴³ vgl.: Kernfield, Barry: Improvisation. In: *New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfield, New York u.a. 2002, Bd. 2, S. 314.

Nachahmung von Soli. Eine musikalische Grammatik wird dabei größtenteils unbewusst angeeignet.²⁴⁴

Während anfangs die Improvisation im Jazz sehr starren Regeln unterworfen war, befreite sie sich nach und nach von diesen Regeln und mündete im Free Jazz. Allerdings ist auch Free Jazz meist nicht wirklich ganz frei von Regeln oder Absprachen.

„Free Jazz often gives an impression that musicians follow their inspiration and invention, reacting to and interacting with one another from moment to moment; but [...] free jazz-performances may be as dependent on themes as other styles of Jazz, though the themes and the way they are treated are often of unusual character. Even where no theme is used, certain prearranged schemes, such as the sequence in which soloists should play and the signals by which players will communicate decisions are usually followed.“²⁴⁵

Üblicherweise wird der Free Jazz als ein wirres, lautes, energisches Durcheinander von Instrumenten gesehen, wohingegen die europäische Improvisationsmusik, vor allem die der Engländer, eher ruhig ist, obgleich sie genauso wenig Tonalität oder Rhythmus aufweist.²⁴⁶ So weit das Klischee. Tatsächlich gibt es auch hier natürlich Abstufungen, und gewisse regionale Charaktere ergeben sich aus einer möglicherweise zufälligen Häufung gewisser musikalischer Phänomene.²⁴⁷ Auch im Bereich der Improvisation lässt sich der Einfluss der Avantgarde nicht leugnen. Manche Musiker nahmen direkten Bezug auf John Cage oder interessierten sich für fernöstliche Philosophien.²⁴⁸

Die Entwicklung der Improvisation ist sehr vielfältig. Da Improvisation grundsätzlich alle Freiheiten lässt, ist der Zugang zur Improvisation ebenso abwechslungsreich wie seine Ausführung.²⁴⁹

2.5.4 Warum freie Improvisation?

Ursprünglich war im Jazz die Improvisation, wie wir schon gesehen haben, sehr von der Form und vom Akkordverlauf abhängig. Da die Regeln sehr strikt waren, wurde es als große Kunst gesehen, wenn der Solist aus seinem Solo ein musikalisches Erlebnis machte. So wurde der Solist zum Star und seine Soli zur Selbstinszenierung. Im Idealfall war aber

²⁴⁴ vgl.: Johnson-Laird, P.N.: Jazz Improvisation: A Theory at the Computational Level. In: *Representing Musical Structure*. Hrsg. von Peter Howell, Robert West und Ian Cross, San Diego 1991, S. 291–325.

²⁴⁵ s.: Kernfield, 2002, S. 315.

²⁴⁶ vgl.: Lewis, E. George: *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Und: Afterword to ‚Improvised Music after 1950‘: The Changing Same. in: *The Other Side 2004*, S. 131–172.

²⁴⁷ vgl.: Wilson 1999, S. 37f.

²⁴⁸ vgl.: z.B. Wilson 1999, S. 128–131.

²⁴⁹ Die hier zitierten Bücher von Feißt und Wilson geben einen Eindruck, wie sogar unter musikalisch verwandten Musikern die Sichtweisen sehr differieren können.

trotz alldem noch eine Kommunikation mit dem Publikum vorhanden. Allerdings kann es im Jazz ebenso vorkommen, dass die Kommunikation nicht so stattfindet, wie sie erwünscht wäre.

„The extent to which he [the player] attempts to communicate, succeeds in communicating, or unwittingly communicates ideas or images through his music depends not only on his own approach but also on that of the listener. Indeed, the listener may take his own subjective interpretations of the music, whether representational or abstract, which the player would entirely repudiate; such responses are not peculiar to improvised jazz, nor even to jazz in general, but are common among listeners to all kinds of music.“²⁵⁰

Andererseits kann die Improvisation ebenso Introspektion sein. Vor allem, wenn von außen keine Regeln auferlegt werden. Der Improvisator kann viel mehr seine Musikwelt erforschen, auf musikalische Selbstfindung gehen. Die Sprache wird eine viel persönlichere. Trotzdem oder gerade deshalb ist noch Kommunikation vorhanden:

Einerseits wird die Kommunikation mit dem Publikum aufrechterhalten. Da es aber keine äußeren Regeln gibt, denen der Musiker gerecht werden muss, ist es notwendig, dass das Publikum vielmehr bereit ist, die Musik aufzunehmen. Rein äußerlich betrachtet, mag man meinen, das Publikum sei sogar unerwünscht: Die Musiker kommen in Alltagskleidung; es gibt keine Show; wenn Laptops vorhanden sind, starren die Musiker in ihre Laptops und sehen das Publikum nicht an. Es handelt sich hierbei um eine Reduktion auf das Wesentliche.²⁵¹ Es geht nur um das, was wahrgenommen werden kann. Dies kann ein irritierender Moment sein. Es gibt keine Bühneneffekte, in manchen Fällen sieht man die Musiker kaum ihre Finger bewegen, fragt sich, ob überhaupt sie die Musik schaffen, die man aus den Lautsprechern klingen hört.

Durch die Entwicklung einer eigenen Sprache kann andererseits auch eine Kommunikation mit anderen Musikern stattfinden. Man kann also von einem improvisatorischen Dialog sprechen. Die Musiker antworten in ihrer eigenen Sprache, entwickeln eine Gesprächsbasis. Durch unterschiedliche Zugangsweisen ergibt sich Spannung. Es ist vorher ungewiss, ob eine Kommunikation stattfinden wird. Damit allerdings Kommunikation stattfinden kann, muss sich eine gewisse Ethik entwickeln. Es ist nötig, auf die anderen zu hören und in Reaktion auf ihre Improvisation zu improvisieren.²⁵²

Improvisation bedeutet somit allgemein gesehen besonders stark Reaktion – Reaktion auf die Begebenheiten, auf eventuell bei nichtfreier Improvisation vorhandenes Regelwerk, auf sich selbst, auf die anderen Musiker, auf das Publikum. Es wird vermutet, dass die

²⁵⁰ s.: Kernfield 2002 S. 322.

²⁵¹ vgl.: Wilson 1999, S. 22f.

²⁵² Wobei eine mögliche Reaktion auch die sein kann, bewusst nicht auf die anderen zu reagieren.

Wissensbasis eines Improvisators ähnlich ist wie die eines Schachspielers, der ebenso auf sein Gegenüber reagieren muss.²⁵³

Was die Improvisation ausmacht, ist auch ihre Unvorhersehbarkeit. Der Solist reagiert im Idealfall spontan auf die Eindrücke, die er verarbeitet. Aus jeder Option, die ihm offensteht, muss er sich für eine entscheiden. Dies ähnelt etwas dem Zufall. Wenn man will, ist Improvisation menschlich gesteuerter Zufall. Überlässt man den Zufall sich selbst, entsteht Chaos. In der Akustik entsteht durch das zufällige Auftreten von Sinustönen in statistisch verteilten Amplituden aller Frequenzen Rauschen. Auch dem Improvisator sind sämtliche Freiheiten gegeben. Um mehr als Rauschen und Chaos zu haben, lenkt er aber meist seine Freiheit auf die eine oder andere Weise. Eines der Resultate ist dabei Reduktion. Das Material kann reduziert werden, um dabei die Aufmerksamkeit auf Nuancen und minimale Veränderungen zu lenken. Für manche Improvisatoren – vor allem für britische, aber nicht nur – spielt Webern, was die reduzierende Tendenz angeht, eine wichtige Rolle. Für Wilson ist die Affinität durch

- „die Verfeinerung und extreme Individualisierung der Klangfarbe, [...]
- die extreme Reduktion der Sprache, [...]
- die Verbindlichkeit jedes einzelnen Klangelements, [...]
- die Dissoziation der »Klangrede« zur Klang-Textur, zum ungerichteten »Klangraum«, die der von John Stevens artikulierten Priorität des Im-Moment-Seins entsprach [...] ²⁵⁴

gegeben. Einerseits zählt der Moment viel mehr, daher erklingt auch nur, was erklingen soll, und die Aufmerksamkeit ist folglich viel mehr auf das einzelne Element gerichtet.

Es gibt einige Begriffe, die in einem Verhältnis zur Improvisation stehen und evtl. je nach Sichtweise als Synonym für Improvisation verwendet werden können. In der amerikanischen Schule der Tape Music kommen primär die Begriffe *Indeterminacy* und *Chance* vor. Die deutschen Begriffe dafür wären in etwa *Indetermination* und *Zufall*. Im Detail ändert sich das Verständnis der Begriffe von Künstler zu Künstler. Für Cage sind beispielsweise diese Begriffe nicht gleichzusetzen. Mit Hilfe von „Chance Operations“ komponierte Cage Werke, die auch sehr determiniert sein konnten. Bei von Indetermination geprägten Werken hingegen ließ er bewusst unterschiedliche Aspekte frei, die dann vom Ausführenden entschieden wurden.

²⁵³ vgl.: Andreas 2002, S. 509.

²⁵⁴ s.: Wilson 1999, S. 38.

„So, get lost. To get lost, but not worry about being lost.“²⁵⁵

Aus anderer Sichtweise ist dies auch schon Improvisation. Malcolm Goldstein, der John Cage kannte und mit ihm befreundet war, beschreibt, wie er die Rolle Cages als Improvisator sieht.

„Er war ein wunderbarer Improvisator, aber er meinte wohl, eine Anti-Haltung zur Improvisation einnehmen zu müssen, weil er bestimmte Vorstellungen von Jazz oder improvisierter Musik hatte, die schlimmstenfalls auch stimmten – dann, wenn man nur das spielt, was man gewohnt ist, wenn man nichtinhört, nichts entdeckt, nur Statements macht. Aber ich habe eine Menge fantastischen Jazz und improvisierte Musik gehört. Und tatsächlich förderte er mich und meine Musik und mochte meine Improvisationen. Wenn er bestimmte Sachen sagte, redete er mehr von seinen Bildern der Dinge, aber – entschuldige, John – er hörte dieser Musik nicht wirklich zu.“²⁵⁶

Während aber Cage früher Improvisation verwirft, weil sie letztendlich dazu führt, nicht frei zu sein und Muster zu bilden, interessiert er sich später doch dafür und begründet dies damit, dass er sich auf die Suche nach einer Improvisation ohne Musterbildung begeben wollte. Letztendlich ist also diese Sichtweise nicht wirklich anders als die Goldsteins:

„For just that reason. I became interested, because I had not been interested. And the reason I had not been interested was because one just goes back to one's habits. But how can we find ways of improvising that release us from our habits? [...] If you already know something, you might as well stop. Other people think that's when they should start – is when they start repeating themselves. [laughs] When they know how to do something.“²⁵⁷

Das Vermeiden von Wiederholungen²⁵⁸ sowie einer eindeutigen Stil-Sprache – oder wie der Terminus von Bailey eingeführt worden ist: Idiom – ist tatsächlich ein Problem, das so manchen freien Improvisator beschäftigt. Wobei die Frage auch aufkommt, ob eine wirkliche Freiheit der Idiomatik möglich ist. Bailey behauptet, jeder Musiker fände seine eigene Sprache, es sei nicht wirklich möglich, jedes Mal ganz anders zu spielen, aber die Vielfalt der vertretenen Musiksprachen mache die frei improvisierte Musik zur idiomfreien Musik. Andererseits beobachtet er auch, dass sein Spiel sich an das Spiel anderer Musiker anpasst, weshalb er bewusst seine Improvisationspartner wechselt.²⁵⁹

²⁵⁵ John Cage zit. n.: Retallack, Joan [Hg.]: *Musicage. John Cage in Conversation with Joan Retallack*. London u.a. 1996, S. 200.

²⁵⁶ s.: Wilson 1999, S. 173.

²⁵⁷ zit. n.: Retallack 1996, S. 274.

²⁵⁸ vgl.: z.B. Interview mit Misha Mengelberg, in: Wilson 1999, S. 158.

²⁵⁹ vgl.: Interview mit Derek Bailey, in: Wilson 1999, S. 101 – 110.

2.5.5 Psychologie

Eric F. Clarke versucht die kognitiven Hintergründe der freien Improvisation zu erfassen²⁶⁰, wobei er vorerst bemerkt, dass es sich hierbei um ein äußerst komplexes Phänomen handelt. Entsprechend dem kognitiven Improvisationsmodell von Pressing beschreibt er die Faktoren, die in der Improvisation eine sehr wichtige Rolle spielen:

1. Der Improvisation liegen Grundaspekte akustischer (bezüglich Instrument und Raum) und musikalischer Natur sowie Aspekte der (musikalischen) Bewegung zugrunde.
2. Aus diesen Aspekten werden Verbindungen zwischen früheren und folgenden Ereignissen erstellt.
3. Diese Verbindungen erfolgen innerhalb gewisser Eingrenzungen bezüglich der Interaktion mit anderen Musikern, oder Pläne, die eventuell vor der Improvisation ausgearbeitet wurden, sowie ästhetischer Ziele der Improvisation als auch Einschränkungen des Langzeitgedächtnisses.

Er fügt allerdings hinzu, dass jede Durchführung einer Improvisation stark vom Musiker selbst abhängt, der ein bestimmtes Bild von der gespielten Musik besitzt, unabhängig davon, wie engmaschig oder zeitlich eingeschränkt dieses Bild ist. Dies entspricht der musikalischen Idee, die sich im Moment der Aufführung im Gedanken des Künstlers befindet, und ist das Ergebnis kreativer und selektiver Gedächtnisprozesse, die die vergangenen musikalischen Erlebnisse des Musikers und die ihm bewussten anatomischen Einschränkungen, die sein Instrument betreffen, widerspiegeln. Der Musiker geht also von seiner Repräsentation der Struktur aus und liefert dementsprechend bewusst oder unbewusst kontrollierte Bewegungen als Output.

Die Expressivität des Spiels als bewusste und gewollte Gestaltung und Verfeinerung einer Interpretation eines Musikers während der Probe weist ähnliche Elemente auf wie die freie Improvisation.²⁶¹

Die freie Improvisation wird somit zu einem stark psychologischen Prozess. Da der Improvisator grundsätzlich alle Freiheiten hat, muss er viele Entscheidungen treffen. Das wirft viele Fragen auf. „Wer bin ich musikalisch, mit welchen Instrumenten und welchem Material möchte ich mich beschäftigen, wie möchte ich die Instrumente und das Material anwenden ...?“ So findet jeder Improvisator seine eigene Sprache und seine eigene

²⁶⁰ vgl.: Clarke, Eric F.: *Improvisation, Cognition and Education*, in: *Companion to Contemporary Musical Thought*, London 2001, S. 737–802.

²⁶¹ Wobei hinzugefügt werden muss, dass jede Interpretation, so bewusst sie auch sein mag, viele unbewusste Aspekte im Umgang mit dem Instrument enthält.

Herangehensweise. Trotzdem bleiben während der Improvisation viele Optionen offen, und so kommt es auch dazu, während der Improvisation in gewisser Hinsicht auch die Kontrolle über das eigene Handeln aufgeben zu müssen. In den Interviews, die für diese Arbeit geführt wurden, geben die meisten an, im Idealzustand während der Improvisation nichts zu denken. Studien haben ergeben, dass Improvisatoren kaum verbalisieren können, was sie in bestimmten Momenten der Improvisation tun.²⁶² Dem Unterbewussten wird kurzfristig die Macht übergeben. Wahrscheinlich ist deshalb die Improvisation auch oft eine rituelle Handlung. Sie kommt einer Meditation sehr nahe.²⁶³ Während in anderen Kulturkreisen Götter durch die Improvisation sprechen, wird bei uns Improvisation zu einer rituellen Handlung ohne Gottheit.²⁶⁴ Die Gottheit wird durch die Psyche ersetzt. Wilson versucht es zu veranschaulichen, indem er von Vilém Flussers Idee des Rituals ausgeht.²⁶⁵ Er zieht eine Parallele zwischen Flussers Beschreibung des Pfeifenrauchens als Ritus, also der Kunst des Pfeifenrauchens, und der Kunst der Improvisation.

„Pfeifenrauchen ist Ritus ohne Transzendenz, magiefreier Ritus.“²⁶⁶

Bei der freien Improvisation regiert die Absichtslosigkeit, das „*Im-Jetzt-Sein*“. Es bleibt keine Zeit, sich aller Aktionen bewusst zu werden. Dadurch wird das Unterbewusstsein mit involviert, die Aktion kann für den Agierenden den Eindruck erwecken, als sei sie von außen eingegeben.

Manche Künstler finden einen direkten Bezug zwischen Improvisation und Meditation. Die Meditation befreit auf dem Weg zur Erleuchtung von sämtlichem Ballast. Ähnlich verläuft es mit der Tendenz zur Reduktion in der Improvisation.²⁶⁷ Schon Stockhausen hat eine Reihe intuitiver Stücke verfasst, in denen er meditative Praktiken als Spielanweisung verwendet.²⁶⁸ Auch ihm ging es eher darum, in dieser Art Improvisation nicht Gelerntes zu reproduzieren, sondern völlig intuitiv und ohne Bewusstsein zu musizieren.

„Ich habe diese Musik, die aus der geistigen Einstimmung der Musiker durch kurze Texte entsteht, intuitive Musik genannt. Das Wort ‚Improvisation‘ scheint mir für das, was wir spielen, nicht mehr richtig zu sein, da man mit Improvisationen immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet [...] In diesem Sinne bedeuten die Aufführungen der Texte AUS DEN SIEBEN TAGEN viel mehr als irgendwelche Aufführungen früherer Werke. Es sind tatsächlich Momente der Prüfung, der Selbstentäußerung, vibrierend mit der Bereitschaft der

²⁶² vgl.: Lehmann, Sloboda & Woody 2007, S. 134.

²⁶³ s.: auch Interview mit Christian Fennesz am 22.10.2008.

²⁶⁴ vgl.: Wilson 1999, S. 21.

²⁶⁵ vgl.: Wilson 1999, S. 27–37.

²⁶⁶ s.: Wilson 1999, S. 28.

²⁶⁷ vgl.: Wilson 1999, S. 86–90.

²⁶⁸ vgl.: Feißt 1997, S. 183–187.

Musiker, möglichst ‚rein gestimmte Instrumente‘ der Intuition zu sein, auf daß ES geschehen möge, ES, das Unaussprechliche, zutiefst Berührend, Unanzweifelbare. [...] Musikalische Meditation ist keine Gefühlsduselei, sondern Überwachtheit und – in lichtesten Momenten – schöpferische Ekstase.²⁶⁹

Auch beispielsweise Pauline Oliveros hat sich sehr mit musikalischer Meditation auseinandergesetzt.²⁷⁰

„Eine eigenständige Form musikalischer Meditation entwickelte Oliveros erst nach 1967, nachdem sie San Francisco verlassen hatte. Sie widmete sich in den frühen 70er Jahren dem Studium von Bewußtseinsvorgängen, wobei sie deren Beeinflussbarkeit durch körperliche Übungen berücksichtigte. Neben der Auseinandersetzung mit Schriften von Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade und Robert Ornstein kam sie mit der Bewegungsmeditation T'ai Chi in Berührung, von deren extrem verlangsamten Bewegungsabläufen ihre Akkordeonimprovisationen beeinflusst wurden. Zudem begann Oliveros eine intensive Karate-Schulung, die sie bis zum Erwerb des schwarzen Gürtels weitertrieb. In dieser Zeit gründete sie zudem das Ensemble, eine Gruppe von zehn Frauen, die sich wöchentlich trafen, um zu improvisieren. Die Resultate dieser Arbeit flossen in die Sonic Meditations ein.“²⁷¹

Die Ausdrücke *Meditation*, *Intuition* und *Improvisation* gelten aber nicht immer als Synonym. Auch sie sind, wie wir z.B. bei Stockhausen gesehen haben, der subjektiven Interpretation des Künstlers ausgesetzt.

In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass freie Improvisation heutzutage ein wichtiges Mittel in der Musiktherapie ist. Im entsprechenden Kapitel wird genauer darauf eingegangen.

2.5.6 Didaktik

Bei all diesen Freiheiten kommt die Frage auf, ob Improvisation überhaupt erlernbar ist. Im traditionellen Jazz und im Orgelspiel macht Übung beispielsweise Sinn. Einerseits werden die Regeln erlernt, andererseits die notwendigen Technik- und Geläufigkeitsübungen, um stilentsprechend improvisieren zu können. Die Erwartungshaltung bei diesen Stilen ist sehr groß, daher muss auch gelernt werden, den Erwartungen gerecht zu werden. Allerdings bleibt die Kreativität und Originalität immer noch dem Solisten überlassen. Interessant ist, dass schon im Jazz auch Fehler Quelle zur Fortspinnung der Improvisation sein können.²⁷²

„Musicians learn to transform accidents, instantaneously adjusting the direction of the line to accommodate an unintended, but perhaps refreshing ‘mistake.’ The element of risk in improvisation is the source of great vitality in jazz, but many

²⁶⁹ s.: Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik. 1963–1970. Band 3*. Köln 1971, S.123–125.

²⁷⁰ vgl.: Feißt 1997, S. 176–183.

²⁷¹ s.: Saxer, Marion: Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 267.

²⁷² vgl.: Andreas 2002, S. 510.

*improvisers do not take risks constantly. Repetitions may permeate not only general improvisatory procedures to a greater or lesser degree but also specific solos [...].*¹²⁷³

Bei der freien Improvisation ist man sich uneinig darüber, ob es nützlich und notwendig ist, zu üben. Es gibt Musiker, die es für notwendig halten, auch um das spielen zu können, was sie spielen wollen²⁷⁴, andere behaupten, es unterstützt zu sehr die Entwicklung einer klischeehaften persönlichen Sprache. Es solle daher nicht geübt werden, um immer eine spontane Improvisation zu ermöglichen.²⁷⁵

Andererseits ist Improvisation förderlich für das Erlernen eines Instruments, weil sie einen aktiven, am Spiel selbst orientierten Zugang zum Instrument verschafft und weiters ermöglicht, die musikalische Praxis zu hinterfragen, und außerdem Aufführung, bewusstes Hören und Kreativität in einer Tätigkeit vereint. In der westlichen Tradition des Instrumentalunterrichts ist diese freie Improvisation allerdings noch sehr wenig vertreten.²⁷⁶

2.5.7 Sound

In der freien Improvisation hat der Sound an Wichtigkeit gewonnen. Wahrscheinlich kommen hier mehrere Faktoren zusammen. Einerseits gibt es kein Notenblatt, daher sind die eindeutige Tonhöhe, die Melodie und Akkordfortschreitung weniger bis gar nicht wichtig. Üblicherweise gibt es in der freien Improvisation keine Tonalität. Die Auflösung der Tonalität geht so weit, dass Geräusche ebenso in der Improvisation vorkommen und musikalisch genutzt werden. Der Klang wird also immer wichtiger und ist auch Gegenstand einer musikalischen Erforschung. Die Improvisation findet daher nicht auf einer melodischen Ebene statt, sondern vielmehr im Bereich der Klangfarbe.

Es ist demzufolge wichtig, dass sich der Musiker auch selbst gut hören kann, denn auch sein Spiel wird üblicherweise daran angepasst, was er hört. Nicht nur als Reaktion auf die anderen, sondern auch auf sich selbst (self-monitoring).²⁷⁷

In seinem Buch über Computerimprovisation bemerkt Roger Dean, dass viele Kritiker zu sehr auf Äußerlichkeiten fixiert sind und dass für das Publikum die musikalische Improvisation recht unspektakulär erscheinen kann, da der Computer simpel und charakterfrei erscheint. Kritiker bewerten mehr die Bewegung als das, was sie gehört

²⁷³ s.: Kernfield 2002, S. 322.

²⁷⁴ vgl.: Derek Baileys Pro-Haltung in: Wilson 1999, S. 107.

²⁷⁵ vgl.: Paul Bleys Contra-Haltung in: Wilson 1999, S. 162.

²⁷⁶ vgl.: Clarke 2001, S. 797.

²⁷⁷ vgl.: Andreas 2002, S. 511.

haben, dabei ist es für Dean, der auch Terre Thaemlitz zum Thema zitiert, besonders wichtig, dass die Hörer ihre Konzentration besonders auf den Klang richten.²⁷⁸

Der Computer ist, auf den Klang bezogen, ein völlig neues Instrument. Die Klangvielfalt übersteigt eindeutig die von mechanischen Instrumenten, daher ist ein nicht unwesentliches Thema die Frage nach der Anwendung dieser Klänge. Dean stellt zwei grundsätzliche Fragen in diesem Zusammenhang:

1. Wie kann der Improvisator die Klangfarben-Vielfalt und Bewegung im Raum ausnutzen?
2. Wie können sich die Klänge mit anderen Medien vermischen oder mit ihnen koexistieren?

Dean behauptet sogar, dass der Computer natürlichere Klänge erzeugen kann, als es mechanische Instrumente können, da er z.B. Klänge wiedergeben kann, die in der Natur aufgenommen wurden. Mehr als das bietet der Computer aber die Möglichkeit, zwischen den unterschiedlichsten Klängen zu wechseln. Dieser Wechsel kann sogar so graduell sein, dass er kaum bemerkt wird. Der Computer ist so besonders geeignet für die Erzeugung und Überlagerung von Klangtexturen, die letztendlich einen semiotischen Austausch bewirken. Es gibt auch weitere Möglichkeiten, mit dem Klang zu arbeiten, beispielsweise, indem man ihn im Raum bewegt und/oder verbale mit nonverbaler Musik und/oder Musik mit Video verknüpft.²⁷⁹

2.5.8 Elektronische und digitale Hilfsmittel

Die neueren technischen Entwicklungen haben eine gewisse Affinität zur improvisierten Musik. Bestimmte Tendenzen der Improvisationsszene können besonders durch die Technik unterstützt werden. Es gibt viele Programme und elektronische Werkzeuge, die sich den westeuropäischen Regeln unterworfen haben, so beispielsweise Synthesizer mit Tastatur²⁸⁰ oder Programme, in denen man Tonhöhen als Notenwerte angeben kann. Statt dessen wären hier auch alle Optionen offen. Es muss nicht unbedingt eine wohltemperierte Stimmung verwendet werden, es muss gar keine Stimmung verwendet werden, und die Teiltöne der Klänge, die vom Synthesizer generiert werden, müssen nicht einmal in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen. Bei herkömmlichen mechanischen Instrumenten ist dies üblicherweise gegeben. Mit der Erschwinglichkeit und Leistungsfähigkeit eines Computers ist alles offen. Der Computer kann als Klanggenerator

²⁷⁸ vgl.: Dean, Roger: *Hyperimprovisation: Computer-Interactive Sound Improvisation*. Middleton 2003, S. 7–10.

²⁷⁹ vgl.: Dean 2003, S. 103–111.

²⁸⁰ vgl.: Stange-Elbe, Joachim: *Das andere Musikinstrument. Von elektronischen Spielinstrumenten zum Synthesizer*. In: *Elektroakustische Musik 2002*, S. 281.

genutzt werden, wobei die Imitation vorhandener Klänge mehr Aufwand benötigen kann als die Kreation neuer Klänge. Aufgenommene Files können auf die unterschiedlichste Art und Weise bearbeitet werden, ihr Klang kann sehr minutiös erforscht werden. Also ist im Bereich der experimentellen elektronischen Musik ein großes Interesse für den Sound da.²⁸¹

Wegen der Vielfalt der Optionen ist auch hier die Tendenz der Einschränkung und Reduktion gegeben. Oft wird die Aktivität des Computers über Regler und Tastatur gesteuert, wobei allerdings alles jedes Mal neu erfunden werden kann und die Programmierung keinen Konventionen entsprechen muss. Weiters werden bei der Programmierung Algorithmen verwendet, die auch einen gewissen Zufall erzeugen. Meist wird der Zufall allerdings wieder gesteuert. Es ist eine Improvisation des Computers, der eben auch durch den Einfluss des Menschen weiteren Input erhalten kann, auf den der Computer wiederum reagiert usw. Allerlei Einflüsse können verarbeitet werden. Es kann sich um eine Live-Aufnahme handeln, aber auch nichtakustische Informationen, wie Farben oder Lichtintensität, können mittels Computer zu akustischen Phänomenen gemacht werden.²⁸² Besonders bei computergenerierter Musik rückt die Virtuosität in den Hintergrund: Der Mensch kann sich darauf beschränken, Knöpfe zu drücken, mit der Maus zu klicken oder eben Regler zu schieben. Eine ausgefeilte Fingerfertigkeit ist nicht unbedingt notwendig. Wichtig ist also auch hier das akustische Resultat und weniger die produzierende Person.²⁸³ Gängige Praxis ist es auch, Fehlfunktionen mit dem Computer bewusst hervorzurufen, um ein gewisses akustisches Resultat zu erreichen, was die negative Konnotation des Begriffs und überhaupt den Begriff „Fehler“, als etwas Unerwünschtes, in Frage stellt. Einerseits werden Computerprogramme bewusst zum Absturz gebracht, um neue Klänge hervorzurufen, andererseits werden Geräusche, die früher im Sinne guten tontechnischen Stils unerwünscht waren, wie z.B. Rauschen oder Klicks, bewusst verwendet. Fehler sind, wie wir gesehen haben, auch in der Improvisation eine mögliche Inspirationsquelle.²⁸⁴

„Was ich in Richtung Materialforschung mache, ist, dass ich gewisse Wege entdeckt habe, wie ich bspw. Sampler so abstürzen lassen kann, dass er sehr eigentümliche,

²⁸¹ „The electroacoustic medium, especially via the techniques of computer synthesis, has developed in our time to be one in which the restrictions of physical instruments can be circumvented. Hitherto ‚impossible‘ sound sources can now be designed with appropriate software [...]“ s.: Orton 2001, S. 770.

²⁸² vgl. im Interview mit Dieb13 die Beschreibung der Zusammenarbeit mit Billy Roisz.

²⁸³ Wobei die Person durch die Assoziation mit ihren Werkzeugen und/oder dem akustischen Resultat dann doch wieder wichtig werden kann.

²⁸⁴ vgl.: Cascone, Kim: The Aesthetics of Failure. In: *Computer Music Journal* (CMJ), 24/4 (2000), S. 12-18 und Emmerson 2007, S. 20.

*unvorhersehbare Klänge produziert. Dabei kann man planen, welche Schritte man unternimmt, aber das Ergebnis kann man nur erahnen.*²⁸⁵

Während bei mechanischen Instrumenten in der freien Improvisation neue, unkonventionelle Spielarten gesucht werden, stellt sich beim Computer nicht wirklich die Frage. Der Computer wurde nicht primär als musikalisches Instrument entwickelt, daher entspricht er von Natur aus keinen musikalischen Konventionen, außer man drückt sie ihm auf. Die Technik unterstützt also besonders die freie Improvisation, da sie sehr gut in ihrem Sinne angewendet werden kann. Der Computer ist schon ein unkonventionelles Instrument per se. Durch seine Vielfältigkeit ist er fast nicht zweckentfremdbar.

Außerdem bietet die Technik die simple Möglichkeit der Aufnahme und der erneuten Improvisation über und mit der Aufnahme sowie die Erschaffung einer neuen Art der Komposition, nämlich der Nachbearbeitung. Aufnahmen von Improvisationen können somit völlig neu zusammengestellt werden. So werden sie dann auf Tonträger fixiert und ergeben daraus sozusagen eine neue Form der Komposition.²⁸⁶

Die technischen Möglichkeiten der elektronischen Live-Musik sind sehr vielfältig. Oft ist ein Computer auf irgendeine Weise involviert. Dieb13 verwendet zwar beispielweise als grundsätzlichen Soundlieferanten zumeist Plattenspieler, aber diese Sounds werden vorwiegend mit Computerhilfe bearbeitet. Es besteht auch die Möglichkeit, wie es z.B. Martin Siewert macht, Effektgeräte zu nutzen.²⁸⁷ Diese können sowohl digital als auch analog funktionieren. Genauso können Synthesizer und andere Geräte genutzt werden. Der Vorstellung sind keine Grenzen gesetzt. Sehr beliebt ist allerdings die Nutzung des Laptops. Ein Laptop ist ein kleiner Computer mit integriertem Bildschirm, der üblicherweise serienweise auch einen Audio-Ein- und -Ausgang besitzt. Die Leistung dieser Computer ist so gut wie bei durchschnittlichen Stand-PCs, und mit dieser Ausrüstung sind sie letztendlich schon fertige Musikmaschinen. Ob andere Geräte, wie z.B. ein MIDI-Controller oder externe Audiokarten, angehängt werden, ist Geschmackssache. Ebenso ist die Nutzung des Computerprogramms Geschmackssache. Dieb13²⁸⁸ programmiert sich beispielsweise seine Programme direkt. Eine Vereinfachung der direkten Programmierung, die allerdings trotzdem noch eine große Vielfalt bietet, ist Max/MSP, das gerne von Laptop-Performern genutzt wird.²⁸⁹

²⁸⁵ Christian Fennesz, zit. n.: Klopotek 2002, S. 109.

²⁸⁶ vgl.: Interview mit Martin Siewert am 19.4.2004 über die CD-Produktion von Trapist.

²⁸⁷ vgl. entsprechende Interviews.

²⁸⁸ Dieb13 verwendet genau genommen keinen Laptop, sondern einen kleinen Computer (vgl.: Interview Dieb13).

²⁸⁹ vgl.: Interview Klaus Filip 2005.

Hierbei handelt es sich um eine grafische Programmierumgebung. Was programmiert wird, kann gleich getestet werden und muss nicht kompiliert werden. Es gibt vorhandene Funktionen, die hier *Objekte* genannt werden. Man kann sich auch selbst Objekte in Max/MSP schaffen. Für Computerfreaks, welche die Leistung des Rechners bei arbeitsintensiven Objekten nicht überstrapazieren wollen, besteht auch die Möglichkeit, sich die Objekte direkt in einer Programmiersprache, meist „C“, zu programmieren.

Max/MSP ist, wie in einem anderen Kapitel schon erwähnt, ursprünglich eine Entwicklung des IRCAMs, der erste Autor dieser Programmieroberfläche ist Miller Puckette, später wurde das Programm dann kommerzialisiert und wird heute von Cycling '74 vertrieben.²⁹⁰

Max ist hierbei der ursprüngliche Kern der Programmieroberfläche, der MIDI-Informationen bearbeiten und wieder ausgeben kann. MIDI ist ein 1983 eingeführtes Protokoll für die digitale Weitergabe von Musikinformationen zwischen elektronischen Musikinstrumenten (z.B. zwischen Synthesizer und Keyboard).²⁹¹ Mit dem Max-Befehl „makenote“ kann beispielsweise eine entsprechende Information ausgegeben werden, die, wenn an ein MIDI-Instrument weitergeleitet, einen Ton produziert. Mittels Wertangaben werden dann Parameter wie die Tonhöhe, die Lautstärke und Dauer festgelegt. Tonhöhe und Lautstärke werden in ganzen Zahlen zwischen 0 und 127 angegeben, die Dauer in Millisekunden. Ausgegeben werden dann nur die Tonhöhe und die Lautstärke, die sich beim nächsten Ton wieder ändern. Soll der Ton enden, wird die Lautstärke 0 ausgegeben. Dies ist nur ein einfacher Befehl, der zeigt, wie vielfältig die MIDI-Informationen in Max manipuliert werden können.

MSP ist eine Weiterentwicklung der Möglichkeiten des Programms in Hinblick auf direkte Signalmanipulation auf intuitiverer Ebene als bei Max. In MSP können Soundfiles auf digitaler Ebene sowie in Echtzeit, z.B. über Mikrofon eingespielte Audiosignale, bearbeitet werden oder auch direkt Klänge generiert und ebenso bearbeitet werden und alle diese Möglichkeiten gekoppelt werden. MSP ist also, wenn man es so umschreiben will, Synthesizer (wobei alle möglichen Syntheseformen angewandt werden können) und Effektgerät zugleich. Verbindet man dann die Module von Max und MSP, ergeben sich mannigfache Möglichkeiten der Klanggenerierung und -bearbeitung. Für visuell tätige Menschen gibt es dann zusätzlich zu Max und MSP noch die Erweiterung Jitter, das Video-

²⁹⁰ vgl.: „Getting Started“ in <http://www.cycling74.com/download/maxmsp463doc.zip> (Stand: 13.3.2009).

²⁹¹ vgl.: Burnand, David: MIDI. In: NGroveD, Bd. 16, S. 639 und Reuter, Christoph und Enders, Bernd: Daten verschicken. Mechanische Musikinstrumente – MIDI – Internet. In: Ungeheher [Hg.]: *Elektroakustische Musik*, S. 285–290.

und Bildbearbeitung sowie -generierung und somit auch eine direkte Kopplung zwischen Musik und Bild ermöglicht.²⁹²

Allerdings gibt es auch andere Möglichkeiten, den Klang zu generieren und zu manipulieren, dies soll lediglich als Beispiel dienen, um eine Idee davon zu geben, was grundsätzlich mit dem Computer möglich ist. Die Wahl ist auf diese Programmieroberfläche gefallen, weil sie relativ beliebt ist und viele Möglichkeiten offenhält. PD²⁹³ ist mit Max/MSP verwandt. Es ist genau genommen eine kostenlose Abspaltung. Weiters gibt es Programme wie Supercollider²⁹⁴, das mittlerweile auch kostenlos zur Verfügung gestellt wird, oder Reaktor²⁹⁵. Es gibt ebenso Künstler, die bewusst nicht zu Max/MSP greifen, wie der oben erwähnte Dieb13. Für manche ist Max/MSP zu zeitaufwendig, wenn gewisse klangliche Vorstellungen mit anderen, leichter bedienbaren Programmen erzielt werden können,²⁹⁶ für andere raubt es zu viel Rechenleistung, wenn man Ähnliches durch direkte Programmierung erreichen kann²⁹⁷.

Roger Dean geht in seinem Buch etwas mehr ins Detail und führt unterschiedliche Kombinationen auf, wie Computermusik gemacht werden kann. Zur Bedienung des Computers können Mischpulte und Controller zum Einsatz kommen. Es können aber auch sogenannte Hyperinstrumente verwendet werden. Diese Instrumente sind herkömmliche Instrumente oder Instrumente, die sich an mechanischen anlehnen, die für den Gebrauch mit dem Computer adaptiert wurden. Interfaces wie Handschuhe oder Pads stellen für Dean eine visuell-theatrale Komponente dar. Herkömmliche Interfaces wie Tastatur, Maus oder Joystick werden natürlich auch noch genutzt. Wegen dieser Vielfalt der verwendbaren Interfaces nennt Dean den Computer ein „*semotic interface*“, da sich das Verhältnis zwischen Interface und akustischem Output stets ändert. Der Computer verliert somit symbolischen Wert, wenn *symbolisch* als eine fixe Verbindung zwischen Interface und Musik verstanden wird.

Die Möglichkeiten der algorithmischen Prozessierung trennt Dean in Analyse, Manipulation und Generierung. Oftmals werden diese Möglichkeiten verbunden. Aus der Analyse eines Sounds ergeben sich Informationen, die weiterverarbeitet werden können. Der Computer kann so auf etwas Gehörtes reagieren. Vorhandene Sounds können dementsprechend manipuliert werden, oder der Computer kann einfach – wie weiter oben schon erwähnt –

²⁹² vgl. zu Max/MSP/Jitter: <http://www.cycling74.com/products/maxmsp> (Stand: 13.3.2009).

²⁹³ vgl.: <http://puredata.info/> (Stand: 13.3.2009).

²⁹⁴ vgl.: <http://www.audiosynth.com/> (Stand: 13.3.2009).

²⁹⁵ vgl.: http://www.nativeinstruments.de/index.php?id=reaktor5_de (Stand: 13.3.2009).

²⁹⁶ vgl.: Interview mit Boris Hauf am 23.5.2005.

²⁹⁷ vgl.: Interview mit Dieb13.

Klänge von sich aus generieren. Was der Computer eindeutig dem Spiel auf mechanischen Instrumenten voraus hat, ist die Reproduzierbarkeit und die Präzision.²⁹⁸

Dadurch, dass der Computer mittlerweile einen Großteil seiner Rechnungen in Echtzeit abwickeln kann, eignet er sich sehr für Improvisationen; und dadurch, dass Laptops trotz relativ großer Rechenleistung relativ leicht zu transportieren sind, sind sie sehr beliebt bei Live-Improvisationen. Daher verwundert es nicht, dass oft und gerne von *Laptopmusik* oder *Laptop-Performance* die Rede ist.²⁹⁹ Während aber Ausdrücke wie *Klavier-* oder *Lautenmusik* zumindest eine eindeutige Klangfarbe implizieren, sagt *Laptopmusik* recht wenig über Klangfarbe, Klangästhetik oder musikalischen Stil aus. Die Klänge, die mittels Laptop produziert werden, können ebenso mit Computer³⁰⁰ und, je nachdem, auch mit elektronischen und nichtelektronischen Werkzeugen erzielt werden.

Für Musik, die live mit dem Computer geschaffen wird, wird auch manchmal der Begriff *Echtzeit-Komposition* oder der englische Ausdruck *realtime-composition* verwendet.³⁰¹ Dies zeigt auch, dass die Perspektive die Definition ausmacht: *Echtzeit* ist unmittelbar. Wie wir gesehen haben, ist das lateinische Wort für unmittelbar *improvisus*, also wäre eine Echtzeit-Komposition eine improvisierte Komposition, was schon fast ein Widerspruch ist, wenn man Improvisation und Komposition als Gegenpole betrachtet.

De facto wurde aber der Computer ursprünglich unter anderem gerne als Kompositionshilfe eingesetzt. Dem Computer wurden Aufgaben gestellt, die mit Hilfe von Algorithmen prozessiert wurden³⁰², der Output wurde dann vom Komponisten verwendet und in Noten umgesetzt. Einen wichtigen Aspekt der Algorithmen bieten unterschiedliche Zufallsfunktionen, die es ermöglichen, unterschiedliche, größtenteils nicht vorhersehbare Resultate zu erzielen.³⁰³ Aus dieser Sicht kann man von einer Echtzeit-Komposition reden,

²⁹⁸ vgl.: Dean, 2003, S. 27–59.

²⁹⁹ vgl.: Bach Glenn: The Extra-Digital Axis Mundi: Myth, Magic and Metaphor in Laptop Music, in: *Contemporary Music Review* (CMR) 22/4(2003), S. 3–9.

³⁰⁰ Die Software, die verwendet werden kann, ist natürlich identisch.

³⁰¹ vgl.: Essl, Karlheinz, 1996 und Risset, Jean-Claude: *Composing in Real-Time?* in: *CMR* 18/3 (1999) S. 31–39.

³⁰² „Informatik: *allg. eine in einer geeigneten formalisierten Sprache angegebene Folge von exakten Arbeitsanweisungen (Rechenanweisungen) an einen Computer, durch die der Lösungsweg eines mathemat. oder log. Problems in endlich vielen ausführbaren elementaren Verarbeitungsschritten [...] eindeutig beschrieben wird. Für derartige **algorithmische Programmierungen** von Rechenprozessen geeignete formalisierte Sprachen (**algorithmische Sprachen**) reichen von Maschinensprachen, Assemblersprachen bis zu höheren → Programmiersprachen.“ S.: Algorithmus. In: *Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Leipzig u. a.²⁰ 1996, Bd.1, S. 377.*

³⁰³ Tatsächlich sind die Resultate genau genommen vorhersehbar, weil die Zufallsfunktionen meist an die Uhrzeit gekoppelt sind. Woran sich die Zufallsfunktion orientieren soll (der korrekte Ausdruck hierfür ist *Seed*), kann aber auch geändert werden. Der Eindruck für den Menschen ist aber

wenn der Computer die Algorithmen direkt umsetzen kann und auch unmittelbar das Resultat erklingen lässt.³⁰⁴ Diese direkte Verarbeitung mittels Algorithmus ist mit der Improvisation verwandt, weil der Computer ebenso zwischen mehreren Optionen „entscheidet“. Es ist also möglich, aus dem Computer genauso einen fertigen Improvisator zu machen, mit dem man zusammenspielt, ebenso, wie man aus dem Computer ein Instrument machen kann, das der Mensch mittels Interfaces beeinflussen kann. George E. Lewis beschreibt beispielsweise ein System, das von ihm erschaffen wurde, das selbstständig mit Musikern interagiert:

„Musical decisions made by the computer are based on a feature extraction and development procedure, where analytic processes deposit their outputs into a block of variables which represent the state or the input at a given moment. Volume, velocity, sounding duration, interonset duration, octave register, interval width, pitches used, volume range, interonset duration range, frequency of silence, articulation and other important features are extracted and averaged over time. These features are used to guide the musical behavior of the program.

Other important musical choices are generated internally via random numbers. These processes provide much of the “personality” of the pacing, transposition, rhythm and internal behavior decisions. These options can be characterized as involving whether and how to react to input, how quickly to alter data in a given parameter, or which parameters to alter.

In the absence of outside input, the complete behavior specifications are internally generated. In practical terms, this means that the computer program does not need to have real-time human input to generate music. In interactive terms, this means that improvisor can influence the computer’s performance, but need not prod the computer during the performance. The computer’s own musical behavior is the product of it’s own initiatives, and its response to outside input when the program has determined that such input is present.³⁰⁵

Was Lewis beschreibt, ist seine persönliche Umsetzung der Möglichkeiten mit dem Computer. Den „persönlichen“ Improvisationsstil des Computers kreiert er durch die Programmierung.

Roger Dean ist, was die Definition angeht, etwas genauer. Er unterscheidet zwischen Improvisation und Computerinteraktion. Die Computerinteraktion ist die Möglichkeit des Computers, das Material zu erforschen, im Gegensatz dazu kann der Computer auf den Input des Users reagieren. Letzteres ist der Improvisation sehr nahe und kann sie auch unterstützen. Dean scheint die Fähigkeit der Improvisation immer noch dem Menschen zu überlassen. Der Algorithmus kann trotzdem eine gewisse Persönlichkeit entwickeln, die anders als die des Programmierers sein kann. Algorithmen werden zwar von Menschen

trotzdem der der Unvorhersehbarkeit. Vgl. z.B.: <http://cplus.kompf.de/artikel/random.html> (Stand: 29.6.2007).

³⁰⁴ vgl.: Essl 1996, S. 29.

³⁰⁵ s.: Lewis, George E.: Interacting with Latter-Day Musical Automata, in: CMR 18/3 (1999), S.104.

geschaffen, aber die Komplexität gewisser Algorithmen macht sie für den Programmierer selbst teilweise nicht vorhersehbar. Diese Mischung zwischen Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit macht die Persönlichkeit des Algorithmus und den Reiz, mit dieser Persönlichkeit zu spielen, aus.³⁰⁶

Im Algorithmus treffen sich also Komposition und Improvisation, denn einerseits ist der Algorithmus ein fertiges Gebilde und kann z.B. in der Tradition des Serialismus³⁰⁷ als Komposition gesehen werden, andererseits ist der Algorithmus dank der zunehmenden Rechenleistung immer mehr echtzeitfähig. Die Frage, die sich auch stellt, ist, ob die Ausdrücke *Komponist* und *Musiker* letztendlich noch haltbar sind. Ist der Programmierer der neue Komponist? Am IRCAM werden beispielsweise Komponisten eingeladen, denen ein Programmierer zur Verfügung gestellt wird, um ihre Ideen umzusetzen.³⁰⁸ Da liegt es nahe, dass manche Komponisten sich die notwendige Fähigkeit des Programmierens aneignen.³⁰⁹ Somit könnte das Programmieren als neue Form des Komponierens gesehen werden. Zumindest kann die Programmierung wesentlicher Teil der kreativen Tätigkeit sein. Nicht selten bedient der Programmierende dann sein Programm selbst. Das Instrument ist mit der Programmierung geschaffen, auch die Bedienung kann der Kreativität bedürfen. Ist das Programm im Rahmen eines Live-Stückes konzipiert, wird meist von den Mitwirkenden zusätzliche Kreativität erwartet. So verwischt sich immer mehr die Trennung zwischen Kreativität und Ausführung, zwischen Komponist und Musiker, zwischen Komposition und Improvisation. Roger Dean spricht in diesem Zusammenhang von Meta-Komposition.³¹⁰

Der Computer bietet, wie wir gesehen haben, eine Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten. Allerdings hat er auch nicht nur Vorteile. Beispielsweise versucht Jean-Claude Risset in einem Artikel den Computer etwas von seinem Podest zu holen, indem er ihm und seiner Echtzeit-Fähigkeit zwar auch positive Aspekte zuschreibt, jedoch auch versucht, davor zu warnen, die weniger positiven Seiten nicht einfach unter den Tisch zu kehren.

1. Er bemerkt, dass jedes digitale System nur beschränkte Komplexitätsmöglichkeiten hat. Schichtung ist beispielsweise nur begrenzt möglich. Spätestens die Rechenleistung des Computers setzt diese Grenze.

³⁰⁶ vgl.: Dean 2003, S. 6f.

³⁰⁷ vgl.: Essl 1996, S. 9–22.

³⁰⁸ vgl.: Born, Georgina: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley 1995.

³⁰⁹ vgl. z.B.: Interview Karlheinz Essl 2004.

³¹⁰ vgl.: Dean 2003, S. 84–86.

2. Echtzeit-Klangsynthese bietet meist weniger Möglichkeiten als Software-Synthese. Meist können nur wenige Parameter über Menüs gesteuert werden. In Echtzeit ist es praktisch nicht möglich, alle Parameter des Klanges zu kontrollieren.
3. Reine Intuitivität reicht bei digitaler Klangsynthese meist nicht. Eine gewisse theoretische Vorkenntnis erleichtert die Umsetzung gewisser akustischer Vorstellungen. Dies ist aus dem Grund besonders notwendig, da die Möglichkeiten, die die digitale Klangerzeugung bietet, sehr vielfältig und komplex sind.
4. Letztendlich sind Echtzeit-Systeme flüchtig, weil die Plattform, auf der sie geschaffen wurden, schnell überholt ist und bald neue Computer, neue Betriebssysteme und neue Programme im Einsatz sind. Eine Portierung der Systeme wäre meist umständlicher als die Programmierung neuer. Somit wird das Risiko einer elektronischen Kunst ohne Gedächtnis eingegangen.
5. Musik für „Tonband“, also fertige Musik auf einem Tonträger, die im Konzertsaal mit Publikum einfach abgespielt wird, ist ebenso berechtigt zu existieren. Da er auch solche Stücke komponiert hat, meint er, dass diese einen anderen Charakter als Live-Elektronik haben und ebenso aufgeführt werden sollten. Im Konzertsaal sei es ein anderes Hörerlebnis als daheim in den eigenen vier Wänden. Tonbandmusik dürfe somit nicht von Live-Elektronik verdrängt werden.³¹¹

Was Risset negativ einstuft, könnte allerdings einfach als Ausgangssituation für einen musikalischen Paradigmenwechsel gesehen werden. Grenzen waren in gewisser Art immer schon gegeben, die Rechenleistung des Computers stellt einfach eine neue Grenze dar, die, wenn der Bereich innerhalb der Grenzen ausgeschöpft ist, wieder gesprengt werden kann. Ähnliches gilt für sein zweites Argument. Eine bewusste Reduktion der Beeinflussung bietet eine Konzentration und Ausschöpfungsmöglichkeit bestimmter Aspekte. Ob die Kenntnis von Theorie oder reine intuitive Umsetzung musikalisch weiterbringen, ist eine Diskussion, die auch schon früher geführt wurde und wahrscheinlich auch jetzt weitergeführt wird. So, wie jetzt Echtzeitsysteme flüchtig sind, war es früher die Musik, bevor sie notiert wurde. Welche Konsequenzen diese Flüchtigkeit haben wird, ob es die Notwendigkeit geben wird, diese Flüchtigkeit einzugrenzen, wird sich ebenfalls mit der Zeit zeigen, genauso, wie die Zeit zeigen wird, ob Tonbandmusik ausgestorben ist oder nicht bzw. ob sie sich nicht doch einfach mit dem Hörerlebnis einer CD in den eigenen vier Wänden erschöpft. Eric F. Clarke meint hierzu, dass den neuen Entwicklungen durchaus nachgegangen werden sollte, um eine Entfaltung zu fördern:

„However, it is significant that during the 1970s and 1980s this ‘pure’ electroacoustic music gave way more and more to an attempt to create interaction

³¹¹ vgl.: Risset 1999, S. 33–36.

*between the performers and electroacoustic media, ranging from relatively rigid interactions where the live performers must follow the tape or computer part[...], to far more ambitious and truly interactive methods [...]. The only way to develop these interactive possibilities further is to start by trying to understand human improvisation better and in more precise terms [...].*¹⁶¹²

Um das Phänomen der freien Improvisation, das immer mehr elektronische Hilfsmittel einbezieht, zu umkreisen, wird in der Folge versucht, zu verstehen, was einerseits bei der Rezeption solcher Musik passiert und andererseits was in den Aufführenden selbst vorgeht, wenn sie improvisieren.

³¹² s.: Clarke 2001, S. 801.

2.6 Musikrezeption

Im Bereich der Neuen Musik im weitesten Sinne ist die Hörerschaft zugegebenermaßen klein. Der Anteil der Menschen, die dieser Art von Musik skeptisch gegenüberstehen, ist hingegen sehr groß. Trotzdem gibt es Menschen, die elektronische Avantgarde nicht nur mögen, sondern sie auf ein musikalisch höheres Podest stellen als andere Musik.³¹³ Folglich kann man sich fragen, warum elektronische Avantgarde von manchen nicht als Musik akzeptiert wird und warum andere hingegen so begeistert davon sind.

Christoph Louven nimmt sich dieser Frage aus der Perspektive des Komponisten an. Er meint, es gebe große Probleme im Verständnis der Neuen Musik. Für ihn bedeutet das Verstehen von Musik eine Wechselwirkung von Erwartungsbildung und Sinnerkennen. Wenn man so will, werden dadurch Emotion und Ratio in Einklang gebracht. Oft ist das, was dem Verständnis Neuer Musik den Weg versperrt, eine unpassende Erwartungshaltung. Der Hörer erwartet sich Musik, die den Konventionen der traditionellen westeuropäischen Musik entspricht, zu hören bekommt er aber etwas ganz anderes. Wichtig wäre es also für Louven, den Hörer dazu zu bringen, für dieses andere musikalische Erlebnis offen zu sein. Er behauptet sogar, dass musikalisch vorgebildete Hörer Neuer Musik gegenüber besonders voreingenommen sind. Allerdings dürfe Neue Musik auch nicht elitär sein und sich den Leuten versperren, die keine theoretischen Vorkenntnisse haben. Auch hier sollte Hintergrundwissen nur bedingt notwendig sein, um Musik zu verstehen. Regeln für adäquates Hören aufzustellen reduziert ebenso die mögliche Hörerzahl.³¹⁴

Um etwas besser zu begreifen, wie der Mensch Musik aufnimmt und verarbeitet, wird dieses Thema unter unterschiedlichen Betrachtungsweisen beleuchtet.

2.6.1 Musikverarbeitung – Emotionen, Gefühle – Musik verstehen

Wie es sich im Laufe der Arbeit schon ansatzweise zeigte, ist Musik ein sehr dehnbarer und subjektiver Begriff. Wenn man versucht, dies auf neuronaler Basis zu verstehen, wird es noch offensichtlicher.

Manfred Spitzer umgeht zwar größtenteils in seinem Buch „*Musik im Kopf*“³¹⁵ das Thema Neue Musik. Er versucht aber unter anderem zu beschreiben, wie der Mensch das Hören erlernt und wie er hört.

³¹³ vgl. z.B.: Interview mit Dieb13.

³¹⁴ vgl.: Louven, Christoph: *Aspekte des Verstehens Neuer Musik*. <http://www.sgw.hs-magdeburg.de/musik/pages/team/louven/pub/verstehen/verstehen.html> (Stand: 29.9.2008).

³¹⁵ Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart 2002.

Die Sprache wird üblicherweise von jedem ungefähr im gleichen Alter erlernt, und deshalb kann man bei den Menschen meist ähnliche Hirnareale im Bereich der Sprachausarbeitung ausmachen, in denen bestimmte Aspekte sprachlicher Tätigkeit verarbeitet werden. Bei Musik gibt es einerseits einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Musikern und Nichtmusikern:

„Mittels transkranieller Dopplersonographie [...] wurde gezeigt, dass das Musikhören bei Musikern eher analytisch und linkshemisphärisch erfolgt, bei musikalischen Laien hingegen eher emotional ganzheitlich und rechtshemisphärisch [...]. Die gleiche Methode lieferte auch Hinweise für eine stärkere Beteiligung der rechten Hirnhälfte bei der Verarbeitung von Melodien [...].“³¹⁶

Allerdings kann Musik je nach Erfahrung sehr unterschiedlich repräsentiert sein, denn letztendlich ist es geschmacksbedingt, was einem gefällt und was nicht. Spitzer beschreibt den Ist-Zustand der Musikverarbeitung und bezieht sich hauptsächlich auf westliche Hörer und westliche Musik. Es sind also unter diesem Aspekt doch Gemeinsamkeiten zu finden. Auch wenn der Musiker beim Hören analytischer ist, hören Musiker und Nichtmusiker der westeuropäisch orientierten Gesellschaft ganz ähnlich. Einen Unterschied macht hingegen das aktive Musizieren:

„Insgesamt lässt sich aus seinen Daten schließen, dass sowohl trainierte Musiker als auch musikalische Laien recht gut darin übereinstimmen, bei welchen musikalischen Ereignissen sie innerlich berührt oder bewegt werden. Auch zeigte sich, dass Menschen in diesen Bewertungen relativ konsistent bzw. stabil sind. Beim aktiven Musizieren stimmen Musiker demgegenüber nicht in ihren emotionalen Reaktionen auf die Musik überein, was wahrscheinlich daran liegt, dass sie sich eben um ihr Spiel und nicht um ihre emotionale Reaktion auf dieses Spiel kümmern.“³¹⁷

Auch in einem Essay von Barbara Tillmann und Emmanuel Bigand geht es unter anderem um dieses Phänomen, dass Nichtmusiker und Musiker letztendlich nach ganz ähnlichen Mustern hören. Auch wenn Nichtmusiker nicht so genau benennen können, was sie hören, konnte man in Studien feststellen, dass sie z.B. Modulationen, enharmonische Verwechslungen und andere musikalische Phänomene durchaus wahrnehmen.³¹⁸

Dies könnte den Verdacht wecken, das Hören von Musik sei auf natürliche Weise bestimmt, was wiederum bedeuten würde, dass es eine naturgegebene Musik gäbe und daher manche Musik berechtigter sei als andere. Wie wir hören, hängt hier allerdings sehr von der vorhergehenden Hörerfahrung ab. Manches ist stark kulturbedingt, anderes hat sehr viel mit der akustischen Erfahrung zu tun, der man sich nicht entziehen kann, weil man das Hören, sofern die Ohren funktionsfähig sind, nicht abstellen kann. Da die

³¹⁶ s.: Spitzer 2002, S. 197.

³¹⁷ s.: Spitzer 2002, S. 392.

³¹⁸ vgl.: Tillmann, Barbara; Bigand, Emmanuel: The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (JAAC), 62/2 (2004), S. 211–222.

Wahrnehmung akustischer Reize schon im Embryonalstatus beginnt, sind die akustischen Erfahrungen auch sehr fest verankert. Die Harmonik der westlichen Musik lässt sich beispielsweise mit dem Obertonaufbau der menschlichen Stimme in Zusammenhang bringen.³¹⁹ Daher ist der Mensch von Anfang an, also beginnend mit dem Bezug zur Mutter, gewohnt, Gehörtes einzuordnen, zu selektieren und mit Emotionen in Verbindung zu bringen. Positiv behaftete Selektion wird auf diese Weise zur Konvention. Wie der Hörer Musik aufnimmt, ist daher ein sehr subjektives Phänomen, das durch die gemeinsame Kultur auch Gemeinsamkeiten mit anderen hat. Das westlich-tonale Denken ist dementsprechend nicht angeboren, sondern größtenteils erlernt. Das Hören selbst ist genau genommen eine Gedächtnisleistung. Was gehört wird, wird nach Möglichkeit in Zusammenhang gebracht und dann meist beurteilt.

Das Gedächtnis wird in der Neurologie in Echogedächtnis, Kurzzeitgedächtnis und Langzeitgedächtnis eingeteilt.

„In [dem Echogedächtnis] ist der Klang noch so vorhanden, wie er unmittelbar erlebt wurde. Prozesse der Trennung und Bindung operieren auf der Ebene des Echogedächtnisses und segmentieren den kontinuierlichen Strom des akustischen Inputs in voneinander abgegrenzte Ganzheiten, wie Geräusche und vor allem Töne. [...]

Durch die Gruppierung von Tönen nach bestimmten aus der Gestaltpsychologie bekannten [...] Prinzipien entstehen auf der Ebene des Kurzzeitgedächtnisses Motive [einfach kleine Gruppen von drei bis fünf Tönen] und Phrasen [Gruppen von Motiven]. [...]

[Das Langzeitgedächtnis] ermöglicht uns überhaupt erst vernünftiges Hören, denn hierbei kommt es immer zu einer Wechselwirkung zwischen dem neuen Input und den bereits bekannten gespeicherten Erfahrungen.³²⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit, die Spitzer bei Hörern feststellt, ist eine „*Dreifachdissoziation für Sprache, Musik und Umweltgeräusche*“³²¹ und ebenso eine Dissoziation bei Melodie und Rhythmus. Wie gesagt, ist dies der Ist-Zustand, und einerseits erläutert Spitzer nicht genauer, wie Sprache, Musik und Umweltgeräusche definiert sind (vermutlich, weil die Definition subjektiv ist), und ebenso wenig, wie es zu dieser Trennung kommt. Spitzer sieht bei dem musikalischen Rhythmus eine Verbindung zu den Rhythmen, die vom Körper produziert werden (Atmung, Puls, Gang). Er behauptet, dass eine Tendenz dazu existiert, Rhythmen auch dort zu finden, wo es eigentlich keine gibt oder keine geplant sind. „*Ein*

³¹⁹ vgl.: Spitzer 2002, S. 81–114 und Bharucha, Jamshed, J.: Tonality and Expectation. In: *Musical Perceptions*. Hrsg. von Rita Aiello, N.Y. u.a. 1994, S. 227–239.

³²⁰ s.: Spitzer 2002, S. 136f.

³²¹ s.: Spitzer 2002, S. 200.

gleichförmig wiederholter Reiz wird rhythmisiert, wobei es sich um einen Gestaltwahrnehmungsprozess mit ganz bestimmten Randbedingungen handelt.“³²²

Ein Aspekt, der von Spitzer kaum behandelt worden ist, wird von Petri Toivianen aufgegriffen. Es handelt sich um den Aspekt des Spektrums. In Anlehnung an Bregman beschreibt er, dass das Spektrum im Hören tonaler Musik auch eine Rolle spielt, um einzelne gespielte Noten als zusammengehörig einzustufen. Hierbei ist nicht nur der Obertonaufbau wichtig, sondern auch die zeitliche Entwicklung des Obertonspektrums. Dies wird bei Toivianen genauer erläutert.³²³ In Bezug auf elektronische Musik sagt er:

„In much electronic music we cannot talk about melodic lines, or even pitch, but the music still has temporal and spectral dimensions, to which streaming principles apply.“³²⁴

Es zeigt sich, dass sich bei elektronischer Musik die Grundregeln des Hörens nicht fundamental verändern. Trotzdem verlagert sich das Interesse des Hörers hier auf die Klangfarbe. Ein Bereich, in dem zwar schon seit Langem geforscht wird, jedoch noch viel Forschungsarbeit zu leisten ist.³²⁵ Doch ändert dies nichts daran, dass auch im Bereich der Klangfarbe Gedanken und Gefühle erweckt werden können.

Musik wird – egal in welcher musikalischen Richtung – ganz stark mit dem Erwecken von Emotion und Gefühl in Verbindung gebracht.³²⁶ Die generelle Meinung in der wissenschaftlichen Literatur zum Thema ist, dass Emotionen in der Musik dort entstehen, wo die Erwartungshaltung gebrochen wird. Die Erwartungshaltung in der Musik hat meist mit den Kenntnissen der Tonalität und anderen musikalischen Regeln zu tun und der bis dato gesammelten musikalischen Erfahrung, die, wie gesagt, nicht unbedingt bewusst sein muss.³²⁷ Da der Erfahrungsschatz der Individuen nicht identisch sein kann, müssen die emotionalen Reaktionen der Hörer auf ein bestimmtes Stück nicht übereinstimmen. Auch Assoziationen spielen eine Rolle bei der Entstehung von Emotionen, wobei die Gefühle und Emotionen, die aus der Musik herausgehört werden, nicht immer der psychischen Verfassung des Hörers entsprechen müssen. Ein Stück kann traurig klingen, man wird aber nicht unbedingt immer traurig, wenn das Stück erklingt. Aus diesem Grunde müssen die Gefühle, die durch ein Stück vermittelt werden, auch nicht unbedingt mit den Emotionen

³²² s.: Spitzer 2002, S. 227.

³²³ vgl.: Toivianen, Petri: The psychology of electronic music, in: *The Cambridge Companion to Electronic Music* 2007, S. 218–231.

³²⁴ s.: Toivianen 2007, S. 225.

³²⁵ Zum Thema vgl.: Reuter, Christoph: Klangfarbe: Beziehungen zur Tonhöhe und Lautstärke – Merkmale der Mehrdimensionalität. In: *Musikpsychologie* 2005, S. 250–262.

³²⁶ vgl. auch: Kreutz, Gunter: Musik und Emotion. In: *Musikpsychologie* 2008, S. 548–572 und Rötter, Gunther: Musik und Emotion, in: *Musikpsychologie* 2005, S. 268–338.

³²⁷ vgl.: Spitzer 2002, S. 391.

des Komponisten oder des Musikers übereinstimmen.³²⁸ Trotzdem haben der Hörer und der Komponist wahrscheinlich die Gefühlswelten schon irgendwann durchlebt, um diese in der Musik wiederzuerkennen.

Emotionen sind evolutionstechnisch Mittel zum Überleben. Sie sagen einem, was gut und was schlecht für einen ist, und steuern letztendlich die Handlungen des Menschen durch ein Belohnungssystem. War die Handlung passend und erfolgreich, besteht die Belohnung aus angenehmen Gefühlen, die, wenn sie von Musik ausgelöst werden, nicht unbedingt nur aus einem Hirnzentrum kommen müssen.³²⁹

„[...] wir wissen heute, daß es kein isoliertes Zentrum im Gehirn gibt, das übergeordnet für alle Aspekte der Musikwahrnehmung (oder auch des Musizierens) verantwortlich ist, sondern daß Musikwahrnehmung nur durch ein funktionelles und plastisches Netzwerk verschiedener Hirnareale funktioniert, die spezialisiert sind für die jeweiligen musikspezifischen Erfordernisse wie Tonhöhenanalyse, Intervallanalyse, Rhythmusanalyse, Syntaxanalyse etc.“³³⁰

Es gibt allerdings anscheinend Hinweise darauf³³¹, dass es einen spezifischen neuronalen Aufbau in der Verarbeitung musikalischer Emotionen wie Freude und Trauer gibt. Anscheinend gibt es kein einheitliches System für emotionale Reaktionen auf Musik. Beim Hören klassischer Musik konnte eine vorwiegend linke Frontallappenaktivität festgestellt werden, wenn sie mit der Emotion *Freude* in Verbindung gebracht wurde, und eine rechte Frontallappenaktivität des Gehirns bei Trauer. Auch konnten die neuronalen Bahnen erschlossen werden, die einer positiven Beurteilung bei Konsonanz zugrunde liegen. In den oberen Schläfenlappenwindungen werden zunächst die eingelangten Reize geordnet und dann, je nach Valenz, an die emotionalen Bereiche in den paralimbischen Strukturen oder in die frontaleren Bereiche geschickt. Beide Systeme, die mit der musikalischen Emotion in Zusammenhang stehen, sind sehr unterschiedlich organisiert, doch benötigen beide eine kortikale Mediation und bestätigen, dass entwickeltere Hirnstrukturen im Zusammenhang mit Emotionen eine Rolle spielen. Isabelle Peretz, die diese Behauptungen aufstellt, mahnt allerdings zur Vorsicht, da die Erkundung musikalischer Emotionen in der Neurologie nicht weit vorangeschritten ist und sich die entsprechenden Studien nur auf sehr eingeschränkte Parameter beziehen.

³²⁸ vgl.: Matravers, Derek: *The Experience of Emotion in Music*. In: *JACC*, 60 (2002), S. 353–363.

³²⁹ vgl.: Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musikerlebens*, Wien 2003, S. 169–177.

³³⁰ s.: Evers, Stefan: *Hirnphysiologische Grundlagen der Musikwahrnehmung*. In: *Musikpsychologie* 2005, S. 40.

³³¹ vgl.: Peretz, Isabelle: *Listen to the Brain: A Biological Perspective on Musical Emotions*. In: *Music and Emotion. Theory and Research*. Hrsg. von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford 2001, S. 105–134.

Gefühle, die der Mensch im Leben wahrnimmt, können unter Umständen unterdrückt werden. Dies passiert, wenn auf bewusster Ebene entschieden wird, dass es, aus welchem Grund auch immer, nicht günstig ist, den Gefühlen freien Lauf zu lassen. Die Unterdrückung der Gefühle hat allerdings oft zur Folge, dass die Balance im Organismus aus dem Lot gebracht wird und Spannungen aufgebaut werden. Das vegetative Nervensystem kann nicht bewusst gesteuert werden, so spiegeln sich auch unterdrückte Emotionen im vegetativen Nervensystem.³³² Die Tätigkeit des vegetativen Nervensystems umfasst Funktionen wie Herzfrequenz, Verdauung, Pupillenweite usw. Man kann zwar versuchen, den Erregungszustand eines Menschen z.B. beim Musikhören zu messen, indem man die Funktionen des vegetativen Nervensystems beobachtet, allerdings kann man keine eindeutigen Rückschlüsse von der Tätigkeit des vegetativen Nervensystems auf bestimmte Gefühlszustände ziehen.³³³

So kann höchstens festgestellt werden, dass überhaupt eine Reaktion stattfindet, die wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Musik steht, aber da nicht eindeutig ist, dass sie von der Musik ausgelöst worden ist, kann man schwer daraus schließen, welche Emotionen durch die Musik hervorgerufen werden.

Eine weitere Implikation im Bereich der Musikverarbeitung ist die psychologische. Wenn es um die Wahrnehmung geht, ist der Mensch gezwungen, unter allen Reizen, die ständig auf ihn eintreffen, zu selektieren. Sämtliche Erfahrungen und Selektionen, die der Hörer macht, beeinflussen weiter, wie er hört und auch was er hören will.

„Der Mensch ist den Zentren des Zwischenhirns durch die Entkopplung von Reiz und Reaktion nicht mehr zwanghaft ausgeliefert, sondern sein Großhirn versetzt ihn in die Lage, bestimmte Anteile der automatischen Steuerungsprozesse zu unterdrücken und durch bewußte Entscheidungen zu modifizieren. So entsteht eine wechselseitige Beziehung zur Umwelt, die nicht nur passiv hingenommen, sondern in die auch aktiv eingegriffen werden kann. Mit der Entwicklung der Gefühle entsteht das Erleben des Ichs, das der Welt gegenübersteht. Dies wird besonders deutlich erlebt, wenn man auf Widerstände stößt. Mit der Überwindung von Widerständen wächst das Gefühl der eigenen Kraft, es bildet sich nach und nach eine Persönlichkeit heraus.“³³⁴

Daher die Theorie, dass es auch in der Musik sozusagen Widerstände geben muss, die überwunden werden. Die Widerstände bestehen also daraus, dass gewisse Erwartungen im musikalischen Geschehen nicht erfüllt werden. Dies steigert die Spannung, die üblicherweise irgendwann, spätestens zum Schluss, aufgelöst wird und somit beim Hörer positive Gefühle auslöst. Was aber die Erwartungshaltung enttäuscht und was eine

³³² vgl.: Hesse 2003, S. 28.

³³³ Die Messung gewisser vegetativer Tätigkeiten, wie der Herzfrequenz oder des Hautleitwerts, kann tatsächlich Teil der Emotionsforschung sein, allerdings oft verbunden mit anderen Methoden, wie der kontinuierlichen Selbstauskunft. Auf dieses Thema wird später eingegangen.

³³⁴ s.: Hesse 2003, S. 87f.

Erlösung darstellt, hängt nicht nur von den kulturellen musikalischen Regeln ab, sondern auch von der persönlichen Erfahrung des Hörers. So kann Musik auch anspruchslos, langweilig und auch überfordernd sein.³³⁵

Ähnliches beschreibt auch Jobst P. Fricke in seinem Versuch, Verständlichkeit von Musik und Sprache genauer zu definieren.³³⁶ Um etwas erlernen zu können, muss es in erfassbare Einheiten geteilt werden können, daher behauptet er, dass verstehbar ist, was auch erlernbar ist. Der wichtigste Unterschied zwischen Sprache und Musik ist allerdings, dass Sprache aus Grammatik und Semantik besteht und bei Musik die Semantik fast gänzlich wegfällt.³³⁷ Wichtig für die generelle Erlernbarkeit ist auch das Verhältnis zwischen „*Setzung*“ und „*Veränderung*“. Die *Setzung* beschreibt festgelegte und die *Veränderung* eben flexible Elemente. In der Sprache werden diese Elemente grob als Nominalität und Prädikativität definiert, Ähnliches findet sich auch in der Musik:

„Die richtige Dosierung der durch die Veränderung gegebenen Spannung liegt dann zwischen Langeweile und Anstrengung, die bis zum Überdruß gesteigert werden kann, wenn die Suche nach den Anknüpfungspunkten frustriert wird. Für die Auswertung des Beziehungsfeldes gibt es aber vom Verstehensprozeß tolerierte Möglichkeiten, die in der schrittweisen Gliederung des Feldes liegen. Auch hier zeigt sich „Verstehen“ wieder in einem Beziehungsaspekt.“³³⁸

Wichtig für die Aufnahmebereitschaft von Musik ist auch die Motivation. Daher sollte ein Minimum an unmittelbarer Verständlichkeit für den Hörer vorhanden sein, um ihn zu motivieren, weiterzuhören und nicht aufzugeben. Ein positives Musikerlebnis besteht, wenn es einen gewissen Erinnerungs- und Wiedererkennungswert gibt, der Hörer allerdings beim Hören auch Probleme bewältigt und er letztendlich das Gefühl hat, das Stück zu verstehen.

Musik ist relativ leicht erfassbar, wenn gewisse Bedingungen erfüllt sind, die man Gestaltgesetze nennt. Diese basieren vor allem auf den Prinzipien der „*Ähnlichkeit*“, der „*Nähe*“ und der „*guten Fortsetzung*“.³³⁹ Dementsprechend kann sich der Mensch Melodien leicht merken. Das Gedächtnis für Melodien ist praktisch unbegrenzt. Wohingegen der Mensch sich eine Aufeinanderfolge zufälliger akustischer Phänomene wie Straßenlärm üblicherweise nicht merken kann. Hesse behauptet sogar, dass man sich Melodien merkt,

³³⁵ vgl.: Hesse 2003, S. 156.

³³⁶ Fricke, Jobst P.: Die Verständlichkeit von Sprache und Musik. Eine pragmatische Annäherung an den Begriff des Verstehens. In: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*. Regensburg 1991, S. 129–144.

³³⁷ s.: hierzu auch weiter unten „Musik und Sprache“, S. 88–92.

³³⁸ s.: Fricke 1991, S. 137.

³³⁹ vgl.: de la Motte-Haber, Helga: Modelle der musikalischen Wahrnehmung. Psychophysik – Gestalt – Invarianten – Mustererkennen – Neuronale Netze – Sprachmetapher. In: *Musikpsychologie* 2005, S. 55–73.

weil sie entweder menschlichen Äußerungen sehr ähneln oder körperliche Bewegung nachempfinden.³⁴⁰

Bei der Verarbeitung von Musik sind beide Hirnhemisphären beteiligt, doch liegt meist der dominante auditorische Kortex, entsprechend der Händigkeit, in der linken Hemisphäre. Allerdings gibt es keine monofunktionale Aufgabe einer Hemisphäre. Akustische Reize, die von der rechten Hemisphäre aufgenommen werden, werden auch auf die linke umgeleitet und von ihr mitverarbeitet.³⁴¹

Die Musikverarbeitung hat Auswirkungen auf das limbische System und, wie gesagt, auf das vegetative System. Das geht so weit, dass man bei der Verfolgung von Musik Umweltgeräusche nicht wahrnimmt und dass sich dabei die Muskulatur entspannen kann.

Bei der Aufnahme von Musik spielt nicht nur die Erfahrung eine Rolle, sondern auch die grundsätzliche Einstellung des Hörers, die auch sehr davon abhängig ist, in welchem sozialen Umfeld sich der Hörer bewegt und welchen Stellenwert diese Musik in dem entsprechenden Umfeld hat. Die Bewertung der Musik von Seiten eines einzelnen Hörers kann sich weiters auch je nach psychischer und physischer Verfassung ändern. So kann Musik den gleichen Hörer je nach Grundstimmung beruhigen oder auch reizen. Insgesamt besteht die Gesamtheit der Faktoren, die die musikalische Wirkung beeinflussen, aus den strukturellen Merkmalen der Komposition, ihrer speziellen Interpretation, dem Hörer und seiner Hörerfahrung, Einstellung und Verfassung sowie dem Kontext, in dem die Musik erklingt.³⁴²

Wie wir gesehen haben, kann das musikalische Erlebnis auch aus außermusikalischen Assoziationen bestehen. Eine nicht zur Gänze verbalisierbare Bedeutung gibt auch Auskunft über mehr als rein musikalische Aspekte des Musikhörens.³⁴³ Aus diesem Grund ist Musik sehr geeignet, unterdrückten Gefühlen und Emotionen ein Ventil zu geben. Eventuell können Hemmungen und Unausgeglichenheit durch Musik und überhaupt durch Kunst gelöst werden.

„Die Kunst ergänzt den Bereich des Lebens, der von den übergeordneten Regeln der menschlichen Gesellschaft, denen der einzelne sich zu unterwerfen hat, bestimmt wird. Sie ist kein nutzloses Überflusphänomen und gehört auch nicht – wie einige intellektuelle Materialisten glauben – auf die Ebene des Imponiergehaves, das wir aus dem Tierreich kennen und das mit dem Spiel der Muskeln zu vergleichen ist, sondern

³⁴⁰ vgl.: Hesse 2003, S. 163f.

³⁴¹ vgl.: Evers 2005, S. 40–54.

³⁴² vgl.: Kopiez, Reinhard: Wirkungen von Musik. In: *Musikpsychologie* 2008, S. 529.

³⁴³ vgl.: Hesse 2003, S. 167.

*sie lenkt einen wesentlichen Teil der emotionalen Kräfte des Menschen in die Welt der Ästhetik.*³⁴⁴

So gesehen ist der Weg in die Musiktherapie nicht weit, denn Musik kann wieder Zugang zu unterdrückten Gefühlen und Erinnerungen verschaffen.³⁴⁵

Musikverarbeitung kann also als assoziatives Netzwerk gesehen werden. Das erklärt die Mehrdeutigkeit, welche durch die vielen Parameter der Musik verursacht wird. Andererseits helfen diese Netze fehlende Bestandteile zu rekonstruieren und zu füllen. Diese neuronalen Netzmodelle basieren auf dem Grundprinzip neuronaler Organisation. Die Verbindungen innerhalb des Netzes können sich ändern. Verbindungen können innerhalb eines Lernprozesses verkümmern oder verstärkt werden. Dies erklärt auch, warum Tonalität passiv erlernt werden kann und warum eine Erwartungshaltung im Prozess des Musikhörens möglich ist.³⁴⁶

2.6.2 Musik und Sprache

Es ist immer wieder auch der Versuch gemacht worden, Musik mit Sprache zu vergleichen. Da in beiden Fällen eine bestimmte Art von Vermittlung stattfindet und in beiden auch das Hörvermögen involviert ist, ist dieser Vergleich nicht ganz unberechtigt.

Rita Aiello behauptet beispielsweise, dass das Erlernen von Musik und Sprache gewisse Parallelen aufweist, da Musik und Sprache von einem gesunden Kind über das Hören erlernt werden. Basierend auf seine Erfahrung, abstrahiert das Kind Regeln der Anwendung. Beide sind auch Formen der Kommunikation, wobei Sprache eher dazu eingesetzt wird, Gedanken und Ideen, und Musik, um Emotionen auf ästhetische Art und Weise zu vermitteln. So ist eine grundlegende Charakteristik der Musik, dass sie abstrakter Ausdruck ist. Aiello sieht weitere Parallelen in der Verarbeitung von Musik und Sprache und geht sogar so weit, eine musikalische Note mit einem sprachlichem Phonem zu vergleichen. In beiden Fällen gibt es eine kategorisierte Wahrnehmung, wie die Fähigkeit, nicht vollständige Informationen je nach Erfahrungsschatz zu rekonstruieren, die bei Musikern und Muttersprachlern am meisten ausgeprägt ist. Mit der Abstraktheit von Musik geht die Tatsache einher, dass sie mannigfaltigere grammatikalische Möglichkeiten hat als jede Sprache.³⁴⁷

Nicholas Cook spricht davon, dass musikalische Grammatik überschätzt wird. Wie Aiello behauptet er auch, dass musikalische Grammatik viel dehnbarer ist als sprachliche

³⁴⁴ s.: Hesse 2003, S. 171.

³⁴⁵ vgl. hierzu: das Kapitel über Musiktherapie in dieser Arbeit, S. 98–115.

³⁴⁶ vgl.: Bharucha, in: *Musical Perceptions* 1994, S. 130–235.

³⁴⁷ vgl.: Aiello, Rita: Music and Language: Parallels and Contrast. In: *Musical Perceptions* 1994, S. 40–63.

Grammatik, denn in der Sprache muss die Grammatik schon zuvor bekannt sein, um eine Kommunikation zu ermöglichen, in der Musik kann erst nachträglich die Grammatik eines Stückes eindeutig definiert werden. Außerdem sei Grammatik immer ein theoretisches Artefakt. In der Sprache ist eine Kommunikation auch dann möglich, wenn die grammatikalischen Regeln nicht zur Gänze eingehalten werden. In gesprochener Sprache ist dies besonders oft der Fall. Musikstudenten trainieren sich zwar ein grammatikalisches Hören an, aber dies ermöglicht nur die Fähigkeit, sich über Musik verbal auszudrücken, es ändert nicht, wie sie hören.³⁴⁸

Laut Jobst P. Fricke ist die Grammatik in der Musik sehr flexibel. Die Musik bewegt sich immer an der Grenze der Wahrnehmungs- und Verarbeitungsfähigkeit, d.h. auch der Regeln. Diese Grenze wird auch gerne überschritten, dabei erfährt das System eine Erweiterung. Wird ein völlig neues System angewendet, bedarf es besonders viel Motivation, um dieses zu erlernen. Sowohl in der Musik als auch in der Sprache kann man, in Anlehnung an Watzlawick, analoge und digitale Kommunikation unterscheiden. Die analoge Kommunikation ist in der Sprache durch die Gestaltung bzw. die „*ausdruckskundlichen Erscheinungen*“ gegeben (Beziehungsebene), in der Musik sind die bestimmenden Faktoren die Artikulation, Phrasierung, Klanggestaltung, Dynamik und die Agogik. Die digitale Kommunikation ist in der Musik durch die Modi und die Tonarten gegeben, in der Sprache offenbart sich die Inhaltsebene durch die Morpheme. Weitere Kongruenzen zwischen Sprache und Musik sind für Fricke dadurch gegeben, dass beide aus Bausteinen aufgebaut werden, die miteinander in Beziehung stehen und bestimmten Kategorien angehören. In der Sprache bestehen beispielsweise Wörter aus Silben, in der Musik werden einzelne Töne in Beziehung gesetzt. Letztendlich ergibt sich der Sinn in Sprache und Musik, wie zuvor erwähnt, durch das Wechselspiel von Indikativität und Prädikativität bzw. Ruhezustand und Bewegung.³⁴⁹

Das Thema der Semantik in der Musik ist weiter oben schon ansatzweise angesprochen worden. Louven behauptet, dass es nicht erschöpfend sei, den Sinn nur in musikalischer Semantik zu suchen. In der Sprachsemantik nehmen die Zeichen auf Außersprachliches Bezug, in der musikalischen Semantik müsste wiederum die Bedeutung daraus entspringen, dass Zeichen auf außermusikalische Inhalte verweisen. Allerdings behauptet er, dass diese Bedeutungsschicht in der Musik sehr schwach vorhanden ist. Trotzdem

³⁴⁸ vgl.: Cook, Nicholas: Perception: A Perspective from Music Theory. In: *Musical Perceptions* 1994, S. 64–95.

³⁴⁹ vgl.: Fricke, Jobst Peter: Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik. In: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 171–188.

betrachtet er Musik in Analogie zur Sprache ebenso als „*Kommunikations- und Konventionssystem*“.³⁵⁰

Einem anderen Verständnis der Bedeutung des Wortes *Semantik*³⁵¹ liegt die Aussage Stefan Kölschs zugrunde, dass Musik semantische Informationen schneller vermittele als Sprache. Dies sei dadurch bewiesen, dass man ein Instrument schon an einem einzigen Ton erkennen kann. Unterschiedliche Aspekte der Musik können beim Hörer musikalisch-semantische Inhalte erwecken. Einerseits kann Musik ganz schlichte Objekte, Begebenheiten usw., die mit dem gehörten akustischen Reiz in Zusammenhang gebracht werden, in Erinnerung rufen, andererseits kann sie durch emotionale Prosodie und gestischen Ausdruck eine Stimmung erzeugen, letztendlich kann sie auch durch kulturell erworbene extramusikalische Assoziationen sowohl eine explizite als auch implizite Bedeutung haben. Dies ist üblicherweise z.B. bei Nationalhymnen oder Kirchenmusik der Fall. Weiters konnte dank Untersuchungen festgestellt werden, dass bestimmte Musik auch einen Einfluss auf die verbale Erwartungshaltung haben kann. Der sog. „*Priming-Effekt*“ bewirkt, dass man auf gewisse Wörter bzw. auf gewisse Wortsequenzen bestimmte Worte in der Folge erwartet und andere weniger oder nicht. Ähnliches tut sich auch bei bestimmten Musikstücken bzw. Phrasen.³⁵²

*„Musik kann vermutlich über assoziative Netzwerke, die durch Einflüsse der Medien (Film, Werbung etc.) mit gebildet werden, bedeutungstragende (d.h. semantische) Informationen übermitteln, und musikalisches Priming kann identische Effekte auf die semantische Verarbeitung von Wörtern haben wie sprachliches Priming.“*³⁵³

In ihrer Definition für *analogische* und *digitale* Zeichensysteme³⁵⁴ liefert Simone Mahrenholz auch eine Unterscheidung zwischen Musik und Sprache. Denn Musik sei primär analogisch und Sprache digital. *Analogisch* impliziert, dass sie einerseits analog sei, einfach als Kontrast zu *digital*, aber auch, dass Analogien im Zentrum des Verständnisses stehen. Digital entspricht also einer Denotation, die vom Zeichengebilde wegführt, und analogisch entspricht einer Exemplifikation, die auf das Zeichengebilde zuführt. Analogisch ist daher nonverbal, abstrakt.

„Analogische Zeichensysteme haben kein Zeichen für Nein, für Nicht und damit verbundene logische Relationen. Denn um ein nicht zu kommunizieren, gälte es,

³⁵⁰ vgl.: Louven, Christoph. <http://www.sgw.hs-magdeburg.de/musik/pages/team/louven/pub/verstehen/verstehen.html> (Stand 29.9.2008).

³⁵¹ Hier handelt es sich eher um *Semantik* als Bedeutung im weitesten Sinne, bei Louven und bei Fricke (s.o.) ist eine unmittelbare eindeutige Bedeutung gemeint, wie es sie in der Sprache gibt.

³⁵² vgl.: Kölsch, Stefan; Schröger, Erich: Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung. In: *Musikpsychologie* 2008, S. 393–412.

³⁵³ vgl.: Kölsch & Schröger 2008, S. 408.

³⁵⁴ vgl.: Mahrenholz, Simone: Logik, A-Logik, Analogik. In: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Hrsg. von Richard Klein, Weilerswist 2000, S. 373–398.

*willkürliche, konventionelle Zeichen einzuführen, wie sie die Mathematik oder die Sprache besitzt; damit wäre die analoge, zeigende Kommunikation verlassen und die digitale erreicht.*³⁵⁵

Was Mahrenholz primär, mit Bezug auf Freud, damit verständlich machen will, ist die Gemeinsamkeit von Musik und Unbewusstem. In der Musik sind Widersprüche möglich, so, wie sie es im Traum sind. In der Musik geht es also nicht um konkret logisch verfolgbare Aspekte und Darstellungen, sondern darum, „*flüchtige, schnell wechselnde, vage und triebhafte Darstellungsformen*“³⁵⁶ zu verfolgen.

Dies ist natürlich eine überspitzte Darstellung. Es gibt auch Abstufungen, denn Musik kann auch digitale Aspekte aufweisen, wenn sie z.B. mit Sprache verbunden wird oder Programmmusik ist. Texte können ebenso auch analogisch sein, wenn sie beispielsweise mit Assoziationen oder mit der Prosodie spielen, wie z.B. in der Dichtung. Mahrenholz deutet dies in ihrem Text auch an. Doch kann man sagen, dass Musik tendenziell analogisch ist. Eine gewisse Faszination kann in der elektronischen Musik davon ausgehen, dass mit etwas tendenziell Digitalem wie dem Computer etwas hauptsächlich Analogisches geschaffen werden kann.

Tatsächlich ist dank neurologischer und psychologischer Untersuchungen bekannt, dass sprachliche und musikalische Fähigkeiten teilweise im Gehirn voneinander getrennt sind. Es können, meist nach einem zerebrovaskulären Unfall, Teile des Gehirns ausfallen. Verliert der Patient dabei sprachliche Fähigkeiten, spricht man von Aphasie, im Falle von Verlust musikalischer Fähigkeiten von Amusie. Der russische Komponist Wissarion Schebalin hat beispielsweise infolge mehrerer vaskulärer Unfälle seine sprachlichen Fähigkeiten verloren, war aber weiterhin im Stande zu komponieren. Aphasie und Amusie können allerdings auch schon angeboren sein. Meist hat der Betroffene keine Probleme, ein erfolgreiches professionelles und soziales Leben zu führen. Che Guevara war beispielsweise von Geburt an amusisch.³⁵⁷

Auch wenn es Unterschiede zwischen Musik und Sprache gibt, sind diese oft nicht so eindeutig, wie dies bei speziellen Erkrankungen erscheint. Denn einerseits gibt es auch Musik mit Text und in der Sprache ebenso musikalische bzw. melodische Elemente, andererseits wurde bis jetzt nie ein völliger Ausfall der Musikverarbeitung festgestellt, weshalb man davon ausgeht, dass es nicht wirklich ein Zentrum im Gehirn gibt, das speziell für Musik zuständig ist. Es scheint plausibler, dass es mehrere Zentren gibt, die

³⁵⁵ s.: Mahrenholz 2000, S. 383.

³⁵⁶ s.: Mahrenholz 2002, S. 396.

³⁵⁷ vgl.: Peretz, Isabelle: Brain Specialization for Music. New Evidence from Congenital Amusia. In: *The Biological Foundations of Music* 2001, S. 153–165.

miteinander vernetzt sind. Fällt ein Zentrum aus, kann die verloren gegangene Funktion eventuell von anderen Hirnregionen übernommen werden.³⁵⁸

Ungewiss bleibt allerdings auch, welche Funktion Musik gegenüber der Sprache erfüllt. Darüber gibt es bis jetzt noch immer nur wilde Spekulationen.³⁵⁹

2.6.3 Musik und Kultur

Der Großteil der zum Thema behandelten Literatur bezieht sich auf westliche Hörer und westliches Hören. Ayako Tatsumura versucht hingegen zu zeigen, dass die Musik und die Rezeption der Musik stark mit dem Subjekt zu tun hat, das wiederum sehr von der Kultur und der Gesellschaft geprägt ist, egal, ob es sich dessen bewusst ist oder nicht.³⁶⁰

„In dieser Hinsicht läßt sich die Zeitstruktur der Musik als die Darstellung der Art und Weise betrachten, in der sich das musizierende Subjekt zu dieser Welt einstellt, das heißt, wie sich das Subjekt zu seiner inneren und äußeren Natur, zu seiner Umgebung, zu den mitmusizierenden Menschen und zu dem Gott verhält.“³⁶¹

In Europa sieht sie seit der Neuzeit in der Musik – analog zum Denken der Zeit – eine Entwicklung, in der das Subjekt aufgewertet wird. Vorerst war es nur das Bewusstsein, den Augenblick zu erfahren. Dies führte in mehreren Schritten zum Geschichts- und Zeitbewusstsein. Dadurch wurde die Musik auch sozusagen subjektiver und gleichzeitig autonom.

„Als autonomem Kunstwerk erschloß sich der Musik die Basis der subjektiven Erkenntnis, das Feste, das über die Zeit hinaus bleibt und sich gegen das transitorische Wesen der Musik setzt. Durch den Kunstwerkcharakter der Musik ist auch die bürgerliche Sehnsucht nach dem Ewigen und einer Wahrheit erfüllt worden, die die Zeit transzendiert. Die Wahrheit, die hinter einem Kunstwerk ersehnt wird, setzt einen Ursprung voraus, der allem Seienden zugrunde liegt: Gott.“³⁶²

Im Gegensatz zu dieser Einstellung sieht Tatsumura z.B. die japanische Herangehensweise an Kunst und deren Ästhetik. Die Auffassung Buddhas hat eine ganz andere Einstellung zur Kunst zur Folge. Angelehnt an den Buddhismus und an die Zen-Praxis in Japan, hat der Zufall ein weitaus höheres Ansehen. Der Mensch allein kann nichts Schönes schaffen. Dort, wo sich der Mensch entzieht und die Natur mit ihren Unregelmäßigkeiten durchscheint, ist die Schönheit zu finden. Daher ist auch im Musizieren vieles ungebunden. Das Werk

³⁵⁸ vgl.: Schuppert, Maria: Amusie: Störungen der Musikverarbeitung. In: *Musikpsychologie* 2008, S. 613–629.

³⁵⁹ vgl.: z.B.: Hurrion 2001, S. 43–61.

³⁶⁰ vgl.: Tatsumura, Ayako: Musikalische Zeit in West und Ost angesichts der Globalisierung. In: *Musik in der Zeit* 2000, S. 410–426.

³⁶¹ s.: Tatsumura 2000, S. 410f.

³⁶² s.: Tatsumura 2000, S. 418.

entsteht hier erst wirklich im Moment der Aufführung, und ebenso spielt auch das Publikum eine wichtige Rolle.

„Von der Betrachtung über die japanische Art und Weise des Musizierens könnte man sagen, daß die Basis der musikalischen Erkenntnis in einer Aufführung dort ist, wo zwischen den Aufführenden und den Zuhörern – also bipolar – ein ästhetischer, sich zeitlich darstellender Spannungsraum entsteht.“³⁶³

Eindeutiger wird diese Einstellung anhand der ursprünglichen Form des Shakuhachi-Spiels erläutert. Das Shakuhachi-Spiel ist in der Zen-Tradition eine Art Meditationsform. Es wird nicht als Musik eingestuft, sondern vielmehr als eine Praxis zum Selbsttraining. Im Zen ist eines der Ziele die Aufhebung des „Ichs“. Durch die Befreiung von den eigenen Gedanken und der Verfolgung irdischer Triebe zeigt sich das wahre Wesen des Selbst. Das Shakuhachi-Spiel stellt eine weitere Möglichkeit dar, dieses Ziel zu erreichen.

„In der Praxis des Hocchikus von Watazumido bläst der Mensch die Flöte, um mit den Tönen das Bewußtsein der kontinuierlichen Zeit auszulöschen und die Kontinuität der Zeit des täglichen Lebens zu zerbrechen, damit das Bewußtsein in eine andere, höhere Dimension gelangen kann. [...] Diese Zeitlichkeit läßt sich als Ausdruck des in eminenter Weise auf die Gegenwart gerichteten Bewußtseins des Daseins betrachten, das seine Kontinuität zerschneidend, in jedem Augenblick das Ich vernichtet, das Gefühl des jetzigen Lebens bestätigt und in den Zustand des »Mu«, des Nichts, das heißt in die absolute Freiheit, eingeht.“³⁶⁴

Tatsumura sieht auch Analogien dieses Umgangs mit Musik im islamischen Sufismus. Während allerdings das Shakuhachi-Spiel letztendlich zur Erleuchtung führen soll, ist es im Sufismus die Ekstase, die Zugang zu Gott bieten soll.

In Bezug auf die Globalisierung kritisiert Tatsumura gewisse Tendenzen (wie z.B. die Minimal Music), Musik anderer Völker aus dem Kontext zu reißen und sie so zu missbrauchen. Sie meint, so angewendet würde die Musik, ähnlich einer Droge, zu „Selbstvergessenheit“ führen, aus der teilweise kaum mehr zurückzufinden ist.

Tatsumura meint also, man solle sich auf die eigene Herkunft und Kultur zurückbesinnen, um entsprechende Musik zu machen. Allerdings ist jede Musik auch zeitgemäß und die Globalisierung ist im Vormarsch. Hiermit geht das postmoderne Denken einher, worin auch eine Instanz wie Gott relativiert ist und in den meisten Fällen auch nicht mehr in der Musik gesucht wird. Eine Einstellung, die ähnlich wie die Zen-Einstellung ist, könnte heute auch in der westlichen Welt ebenso hilfreich im Musikverständnis sein. Musik kann also im weitesten Sinne dazu angewendet werden, sich von überflüssigen Reizen zu befreien, und unter anderem Zugang zum Unterbewusstsein bieten. Vielleicht ist es falsch, kulturfremde

³⁶³ s.: Tatsumura 2000, S. 421.

³⁶⁴ s.: Tatsumura 2000, S. 422f.

Musik dazu zweckzuentfremden³⁶⁵, aber es kann nicht falsch sein, Musik als Zugang zu sich selbst zu verwenden und den westlichen Zugang zur Musik unter Umständen zu überdenken.

2.6.4 Postmoderne

So sehr der Terminus *Postmoderne* umstritten ist, lässt er sich kaum in einem Diskurs zeitgenössischer Musik umgehen. Manche elektronische Musiker nennen Gilles Deleuze ihr denkerisches Vorbild. Der Name des Wiener Lokals Rhiz lehnt sich eindeutig an den von ihm im philosophischen Sinne geprägten Terminus *Rhizom*³⁶⁶ an, und Gleiches gilt für das deutsche Label Mille Plateaux. Obwohl Dieb13 behauptet, sich im musikalischen Sinne nicht mit Theorie auseinandergesetzt zu haben, erwähnt er den postmodernen Literaten Thomas Pynchon als Inspiration für seine Musik.³⁶⁷ Letztendlich kann man jeden elektronischen Musiker in den Kontext der Postmoderne stellen, da diese generell als Schlagwort für unseren Zeitgeist verwendet wird.

Aber was ist nun dieser Zeitgeist, was bedeutet *Postmoderne* in einem künstlerischen Kontext?

Mit der Frage, was nun Postmoderne sei, haben sich natürlich viele beschäftigt, und die Aufgabe, diese Frage zu beantworten, liegt bei den Philosophen, doch wird der Terminus auch gerne von Nicht-Philosophen verwendet, auch oft im Zusammenhang mit Neuer Musik. Daher scheint die Frage berechtigt, was denn eigentlich gemeint sei, wenn jemand in einem musikwissenschaftlichen Text von Postmoderne spricht. Peter V. Zima versucht *Postmoderne* dingfest zu machen: Postmoderne ist eine Konstruktion, „die für den Zustand der zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen Gesellschaft symptomatisch zu sein scheint“.³⁶⁸ Um es sehr vage zu umschreiben: Unsere Gesellschaft hat sich im Zuge der Globalisierung von einer ambivalenten zu einer indifferenten entwickelt. Kein Wert hat mehr Existenzrecht als ein anderer, und aus dieser „Austauschbarkeit der Werte“³⁶⁹ geht die Indifferenz hervor, welche die Postmoderne ausmacht.

„Die Postmoderne, wie sie im folgenden dargestellt wird, ist die Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien. Damit soll nicht suggeriert werden, daß es in der postmodernen Marktgesellschaft keine

³⁶⁵ Da die Musik einer anderen Kultur wahrscheinlich auch nicht als solches verwendet werden kann, da sie vermutlich nicht im richtigen Kontext aufgefasst wird, um zur Erleuchtung oder Erkenntnis zu führen.

³⁶⁶ Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977. Original: *Rhizome. Introduction*. Paris 1976.

³⁶⁷ s.: Interview mit Dieb13.

³⁶⁸ s.: Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen und Basel 2001, S. 19.

³⁶⁹ s.: Zima 2001, S. 43.

moralischen ästhetischen und religiösen Werte gibt, sondern daß diejenigen, die in ihrem Namen agieren, es im Rahmen der herrschenden Tauschwertproblematik tun.
[...]

*Die Tendenz zur Partikularisierung sowie zum philosophischen, politischen und kulturellen Pluralismus wird daher zu einem der augenfälligsten Merkmale der postmodernen Problematik. Ideologische Reaktionen auf Indifferenz und Pluralismus sind innerhalb dieser Problematik jedoch stets möglich, ja wahrscheinlich.*³⁷⁰

Postmoderne steht also für das, was durch unsere geschichtliche Entwicklung die Gesellschaft ausmacht, mit allen ihren Widersprüchen, die heute größer scheinen denn je. Diese Entwicklung kann sowohl positiv als auch negativ gewertet werden. Fakt ist, dass diese Entwicklung, aus welchem Blickwinkel sie auch gesehen wird und wie sie im Detail auch definiert wird, da ist. Was nun Postmoderne im künstlerischen Kontext bedeuten könnte, lässt sich also auch erahnen. Auch hier gibt es einen gewissen Pluralismus, ein Verschmelzen der Traditionen und Sichtweisen, und eine Tendenz dazu, nicht zu werten, sondern subjektiv auf sich einwirken zu lassen. Wie wir gesehen haben, sind die Einflüsse auf die elektronische Musik sehr vielfältig, die Herkunft der einzelnen Musiker ist sehr unterschiedlich, und letztendlich gibt es auch die Tendenz zur Verschmelzung der Kunstformen. Zima erwähnt Musik eigentlich kaum, aber er bemerkt, dass Nicholas Zurbrugg postmoderne Kunst und elektronische Technologie verknüpft. Elektronik, die mit Fortschritt und Rationalität in Verbindung gebracht wird, wird in der Postmoderne auch zum Material der Kunst, teilweise gar zum „*halbschamanischen Ritus*“³⁷¹.

Der Computer kann als Sinnbild der Postmoderne betrachtet werden. Er selbst ist völlig wertfrei. Was mit dem Computer und mit Technik generell kreiert wird, hängt völlig davon ab, wer ihn bedient. Nullen und Einser sind die Masse, aus denen der Mensch vieles schöpfen kann. Dies ist allerdings auch Grund für Unbehagen, denn der Mensch kann nicht unbedingt Gut und Böse auseinanderhalten. Technik kann hilfreich sein, sowohl gute als auch negative Absichten effizient umzusetzen.³⁷²

In der Musik bedeutet dies: Alles ist möglich, alles ist erlaubt. Grenzen setzt sich der Künstler selbst, er muss dies sogar tun, wenn er eine gewisse Kohärenz bewahren will. Daher auch die Quelle für Missverständnisse: Alles kann auch unter unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden. Der Hörer kann folglich nur seinen eigenen Blickwinkel anwenden, und dieser ist nicht immer geeignet, um das Erklungene nachzuvollziehen.

³⁷⁰ s.: Zima 2001, S. 44.

³⁷¹ vgl.: Zima 2001, S. 249.

³⁷² Dies ist die Beobachtung Claus-Steffen Mahnkopfs: „*Technik ist ein Moment der Zweck-Mittel-Relation. Effizienz ist nicht-moralisch.*“ S.: Mahnkopf, Claus-Steffen: „*Technik und Moderne Musik.*“ In: *Musik – Technik – Philosophie.* 2005, S. 148.

In dieser Zeit, wo Religionen und Ethik letztendlich in Frage gestellt werden und vor allem in Europa und den USA ihre Allgemeingültigkeit verloren haben, bietet die Musik weiterhin eine transzendente Zuflucht. Sie kann in fremde Welten entführen, sofern wir dafür offen sind. Gerade die elektronische Musik ist dafür sehr geeignet, da sie uns neue klangliche Möglichkeiten eröffnet und noch viel Raum für Fantasie und Mystisches offenlässt.

„Kurzum: Heute erfüllen sich die Wünsche der Romantiker – aber nicht die Mathematik wird magisch, sondern umgekehrt die Magie mathematisch.“³⁷³

Die Frage bei Millionen Anhängern unterschiedlicher Religionen ist, welche denn die richtige sei bzw. ob sie überhaupt richtig sei. Tatsumuras Idee einer europäischen Musik, die zum (europäischen) Gott führt, ist heute keine allgemeingültige Sichtweise des Westens mehr. Die transzendente Erfahrung liegt in der Musik selber. Tatsumuras Meinung, dass sie zu sich selbst hin- oder – wie eine Droge – auch wegführen kann, ist immer noch aktuell. Primär hängt es davon ab, was die Musik für das Subjekt für einen Zweck erfüllen soll. Beispielsweise ist sie als Geräuschkulisse in der Arbeit oder jeglichem Alltag Ablenkung und Zerstreuung.

Das Beispiel Techno kann als Sinnbild für die Postmoderne gesehen werden. So tut dies beispielsweise Barbara Volkwein.³⁷⁴ Das westliche Leben ist für sie leistungsorientiert und schnell. Die Zeit muss auf effektivste Art genutzt werden. Wirkliche Erholungszeit gibt es kaum. Alles wird schneller, besser: Der Mensch verausgabt sich zugunsten der Leistung. Techno ist ebenso schnell und ständig im Fluss. Einzelne Tracks werden so aneinandergemischt, dass man das Gefühl hat, es würde ein langer Track gespielt. Wenn man will, kann man auch tagelang einem Technoevent beiwohnen und dazu tanzen. Es kann also nicht verwundern, dass für viele die Einnahme von Drogen sozusagen als Doping geradezu notwendig ist, um mithalten zu können.³⁷⁵ Dies ist ein Sinnbild unserer Zeit. Was allerdings im Techno passiert, ist für Volkwein eine Weiterführung der Schnelllebigkeit, bis sie kippt. Die Beschleunigung kippt irgendwann in Zeitausstieg um. Das Zeitgefühl wird aufgehoben, und auch so wird es möglich, lange Zeit einer Technoperformance beizuwohnen. Auch das Gefühl der Erstarrung ist so eine Allegorie zur Industrialisierung. Laut Volkwein will echter Techno dies alles aufweisen und eine bessere Zukunft auch dank der Technik in Aussicht stellen. So soll also Techno auf die Probleme unserer Gesellschaft aufmerksam machen, indem er darauf hinweist, dass man selbst Teil dieser schnelllebigen Gesellschaft ist, um darauf zu reagieren.

³⁷³ s.: Bolz, Norbert: Rausch und Rauschen. In: *Musik – Technik – Philosophie*. Hrsg. von Christoph Lütge und Torsten L. Meyer, Freiburg und München 2005, S. 24.

³⁷⁴ s.: Volkwein, Barbara: 130 beats per minute – Techno. In: *Musik in der Zeit*, 2000, S. 399–409.

³⁷⁵ Volkwein entzieht sich einer Beurteilung, sie zitiert vielmehr Wissenschaftler, die dieser Meinung sind.

„Als musikalischer Ausdruck unserer Zeit stellt Techno die Interpretation einer negativ besetzten Maschinengeräuschwelt dar und deutet sie ins Schöne um. Daraus resultiert die Vision einer anderen, besseren, unter dem Aspekt der Humanisierung von Technik stehenden Zukunft.“¹⁶⁷⁶

Techno ist also rituelle Musik, die zu einer Art Transzendenz verhelfen soll. Der Frage, ob die Teilnehmer der Raves wirklich aus diesem Gedanken heraus anwesend sind, geht Volkwein nicht wirklich nach. Sie spricht vielmehr vom Vorhaben der Techno-Produzenten. Man kann aber auch hier mutmaßen, dass Techno sowohl zur Selbstfindung genutzt werden kann als eben auch, um aus dem Alltag zu entfliehen.

Die westliche Musik der Gegenwart kann also nicht nur in einem kulturellen und historischen Kontext gesehen werden. Man muss die veränderten Umstände, wie z.B. die Globalisierung, bedenken. Experimentelle elektronische Musik ist nicht nur eine westliche Musik, denn beispielsweise können sich dank des Internets Künstler aus der ganzen Welt über diese Musik austauschen und interagieren.³⁷⁷ Auch die Rezeption dieser Musik kann nur mittels einer postmodernen „Einstellung“ erfolgen. Sie ist zwar auch westlich, sofern die Musizierenden in ihrer Erziehung und philosophischen Einstellung westlich geprägt sind, aber die Einflüsse sind unweigerlich völlig unterschiedlicher Herkunft. Der gemeinsame Nenner dieser Musik kann also weniger eine kulturelle Gemeinsamkeit sein, wie eine gemeinsame ethische Instanz bzw. Gottheit, sondern kann vielmehr fast nur noch in den Hörern und Musikern gefunden werden. Da sämtliche Kulturen durch die Präsenz anderer Kulturen in Frage gestellt werden und somit ihren Stellenwert relativiert sehen, kann die Identität des Individuums vor allem in der westlichen Welt, in der sich viele Kulturen dank Zuwanderung auf engem Raum begegnen, objektiv gesehen nicht wirklich durch die Kultur untermauert werden.³⁷⁸ Das Subjekt steht oftmals alleine da und es kann seine Identität dann nur mehr in sich selbst suchen. Die Tätigkeit des freien Improvisierens, welche in der experimentellen elektronischen Musik gerne Verwendung findet, entspricht dem: Die Regeln kommen nicht von außen, sondern werden von den Musikern selbst – bewusst und unbewusst – aufgesetzt. Die Rezeption einer solchen Musik kann so anscheinend eine unmögliche Aufgabe sein. Aber wenn die Regeln von innen kommen, ist der Schlüssel zum Verständnis vermutlich ebenso im Inneren zu finden. Das Tor hingegen sind noch immer und viel mehr die Ohren.

³⁷⁶ s.: Volkwein 2000, S. 408.

³⁷⁷ Auch Margaret Schedel bespricht den Aspekt in ihrem Essay, dass elektronische Musik auf der ganzen Welt vertreten ist. Vgl.: Schedel 2007, S. 24–37.

³⁷⁸ Auch wenn teilweise die Reaktion darin besteht, viel mehr auf der eigenen Kultur zu beharren, wie sich teilweise in Großstädten wie Wien einerseits am rechten Wahlverhalten einheimischer, andererseits auch an der Integrationsverweigerung mancher Immigranten zeigt.

2.7 Musiktherapie und freie Improvisation

Musik wird immer mehr auch zu therapeutischen Zwecken angewendet. Es gibt Studien, die beispielsweise belegen, dass der Einsatz von Musik vor Operationen angstmildernd sein kann und die Einsparung von Sedativa und Analgetika ermöglicht. So wird Musik auch auf anderen medizinischen Gebieten eingesetzt, wobei auch hier beobachtet wurde, dass die Auswahl der Musik nicht nur von der Behandlung bzw. Erkrankung abhängt, sondern auch von den Hörgewohnheiten der Patienten.³⁷⁹ Auch in der Psychotherapie kann Musik erfolgreich eingesetzt werden. Der Bereich der Musiktherapie hat dies zu seinem zentralen Aspekt gemacht.³⁸⁰

In einer Schrift von 1988 vertritt die Musiktherapeutin und Musikwissenschaftlerin Dietmut Niedecken³⁸¹ ihre Meinung, wie Musik beschaffen sein sollte, um ein größeres Publikum anzusprechen und es aus dem Einheitsbrei kommerzieller Musik herauszureißen. Sie erkennt zwar die Wichtigkeit freier Improvisation, die sie 1988 für tot erklärt, behauptet aber, dass jene doch zu viel vom Publikum verlangt hat, um überleben zu können. Wenn Niedecken von *freier Improvisation* spricht, bezieht sie sich vor allem auf die Avantgardebewegung der 1960er-Jahre. Sie behauptet, dass die Beweggründe für die Improvisationsbewegung zwar gerechtfertigt waren, aber dass die mangelnde Akzeptanz zu früh dazu geführt hat, dass die einst rebellierenden Musiker und Künstler dieser Tendenz wieder entsagt haben. Cage, Schnebel, Berio und andere Vertreter der neuen Musik hätten versucht, Kritik an zu großer Passivität auszuüben, es hätte sie die Furcht vor der Selbstaufgabe angetrieben. Die Gründe seien zwar verständlich, die Umsetzung aber nicht geeignet gewesen, um dem Publikum wirklich das zu vermitteln, was sie vermitteln wollten.

„Aus »4 min 33 sec« von Cage, einer der exponiertesten Kompositionen der Fluxusbewegung, ist der Anspruch herauszulesen, daß mit der Aufführung eines zeitlich eingegrenzten Schweigens das Publikum dazu provoziert werde, sich über Sinn und Unsinn der Konzertsituation überhaupt Gedanken zu machen [...]. Eine einmalige, noch dazu als Gag leicht abzutunende Provokation scheint wenig geeignet, das in der Konzertroutine seit je ins Konsumieren eintrainierte Publikumsbewußtsein wachzurütteln.“³⁸²

Der Geschmack solle in der Musik nicht der einzige ausschlaggebende Faktor im Prozess der Herstellung sein, weil der Geschmack zu sehr von der Gesellschaft geprägt und diese

³⁷⁹ vgl.: Spintge, Ralph; Droh, Roland: *Musik – Medizin. Physiologische Grundlagen und praktische Anwendungen*. Stuttgart und Jena 1992.

³⁸⁰ vgl.: Tüpker, Rosemarie: Die therapeutische Nutzung von Musik: Musiktherapie. In: *Musikpsychologie* 2005, S. 339-356.

³⁸¹ vgl.: Niedecken, Dietmut: *Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren*, Hamburg 1988.

³⁸² s.: Niedecken 1988, S. 46.

zu sehr von der „Kulturindustrie und ihren Manipulationsstrategien“³⁸³ beeinflusst sei. Trotzdem war für Niedecken die Avantgardebewegung der 1960er zu radikal. Ähnlich wie in der Musiktherapie habe zu sehr der Zwang zur Therapie überwogen. Wer mit Abwehr auf freie Improvisation im therapeutischen sowie im künstlerischen Bereich reagierte, sei sozusagen negativ beurteilt worden, weil nicht die Bereitschaft zur Veränderung vorhanden gewesen sei. Niedecken kritisiert diesen Aspekt. Für sie würde diese Unterscheidung zwischen erlaubtem und unerlaubtem Selbstaussdruck die Definition von Selbstaussdruck ad absurdum führen.

Das Thema der Kollektivimprovisation schneidet Niedecken nur vage an, lässt aber durchscheinen, dass sie dieser Improvisation gegenüber etwas positiver eingestellt ist, weil hier mehr Menschen in einem „Kollektiv real Gleichberechtigter“ involviert sind.³⁸⁴

Der Lösung des Problems nähert man sich, wenn man bedenkt, dass der Künstler sich ausdrücken will und ein Ausdruck nur dann sinnvoll ist, wenn eine Interaktion möglich ist. Eine Interaktion ist nur möglich, wenn sich die Involvierten auf eine Kommunikationsbasis einigen. So gesehen, meint Niedecken, müsse der Musiker von dem ausgehen, was das Publikum gewöhnt ist, und sich mit diesem Material auseinandersetzen. Ausgehend von den Hörgewohnheiten des Publikums, könne man viel eher das vermitteln, was der Komponist vermitteln will. Allerdings kann dem Hörer letztendlich nichts aufgezwungen werden.³⁸⁵

Wenn nun 1988 die freie Musikimprovisation im künstlerischen Bereich ausgestorben war, fragt man sich, warum sie heute wieder (oder noch immer) praktiziert wird. Sicherlich ist das Publikum weiterhin nicht sehr groß, doch scheint es die Musikschaaffenden nicht abzuschrecken, der freien Improvisation nachzugehen. Man kann versuchen, diese Frage zu beantworten, wenn man gleich im musiktherapeutischen Bereich bleibt und versucht, wie Niedecken, Parallelen zu ziehen.

Heutzutage ist die freie Improvisation ein wichtiger Teil der Musiktherapie. Sie ist der freien Improvisation im künstlerischen Bereich sehr ähnlich. Meist überwiegt der Versuch, dem Patienten bzw. den Patienten keine Vorschriften zu machen. Er bzw. sie wird aufgefordert, Instrumente nach eigenem Belieben auszusuchen und darauf so zu spielen, wie es ihm seine bzw. ihr ihre innere Regung gerade zuträgt. Ähnlich ist es in der künstlerischen freien Improvisation. Auch hier legen sich zumeist die Spielenden selber ihre Regeln auf.

³⁸³ s.: Niedecken 1988, S. 31.

³⁸⁴ vgl.: Niedecken 1988, S. 50–52.

³⁸⁵ vgl.: Niedecken 1988, S. 156–158.

„Im Unterschied zu traditionellen Formen der Improvisationskunst folgt die musikalische Gestaltung in der Musiktherapie in der Regel nicht einer bekannten Vorgabe (Lied, Komposition, Harmonieschema), sondern entsteht ganz aus dem Augenblick, aus dem Stegreif, aus dem Unvorhersehbaren („ex improviso“). Dem Spiel folgt meist wenn möglich ein auswertendes Nachgespräch.“³⁸⁶

Auf ähnliche Art und Weise grenzt sich freie Improvisation im künstlerischen Bereich von anderen Arten der Improvisation ab, in denen der Improvisator gewissen stilistischen Erwartungen entsprechen muss. De facto hat die Musiktherapie dank der freien Improvisationsbewegung in der Kunst eine grundlegende Veränderung erlebt, welche dazu verholfen hat, die Musiktherapie weg von einer simplen Beschäftigungstherapie, hin zu einer ernsthaften Therapiemöglichkeit zu verändern.³⁸⁷

Es gibt im Allgemeinen Verbindungen zwischen Therapie und Kunst. Peter Petersen³⁸⁸ sieht hauptsächlich drei grundlegende Gemeinsamkeiten:

1. **Dialog:** Letztendlich ist eine Therapie nur möglich, wenn ein Dialog – meist zwischen Patient und Therapeut – stattfindet. Der Dialog ermöglicht, sich selbst (das Ich) zu definieren, abzugrenzen und dem Du bzw. dem Es zu begegnen.

„Aus dieser Spannung und dem sich gegenseitigen Einlassen kann das „Dritte“ zwischen ihnen wachsen. Das Dritte ist immer neu, ungewohnt, überraschend, obwohl es nicht von weither kommt – denn es gehört zum Kontext des Ganzen. Das Dritte ist das zwischen ihnen entstandene gemeinsame Werk.“³⁸⁹

In der Kunst gibt es – im Idealfall – einen Dialog zwischen Künstler und Werk sowie zwischen Werk und Publikum. In beiden Fällen entsteht der Dialog aus der konzentrierten, schwebenden Aufmerksamkeit, die dem Kunstwerk zuteil wird.

2. **Der kunstimmanente Prozess:** Die Entstehung des Werkes passiert geradezu von selbst. Da der schöpferische Akt aus dem Innersten kommt, folgt er eigenen Gesetzen. Der Künstler widmet sich zwar dem Akt mit vollster Aufmerksamkeit, aber das Werk scheint sich vielmehr selbst zu erschaffen.

In der Therapie ist der Prozess an die Veränderung des Patienten gekoppelt. Durch die intensive Auseinandersetzung des Therapeuten und des Patienten mit einem bestimmten Problem wird im besten Fall eine Weiterentwicklung des Patienten losgetreten. Üblicherweise ist dies auch mit Schmerz verbunden, weil es zumeist auch bedeutet, Liebgewonnenes aufgeben zu müssen. Positiv bedeutet dies, dass

³⁸⁶ s.: Weymann, Eckhard: Improvisation. In: *Lexikon Musiktherapie*. Hrsg. von Hans Helmut Voigt, Paolo J. Knill und Eckard Weymann, Göttingen u.a. 1996, S. 134.

³⁸⁷ vgl.: Weymann 1996, S. 134 und Niedecken 1988, S. 25.

³⁸⁸ vgl.: Petersen, Peter: Therapeut als Künstler – Kunst als Therapie. In: *Lexikon Musiktherapie*. 1996, S. 389–392.

³⁸⁹ s.: Petersen 1996, S. 389.

sich der Patient in einem neuen Licht erkennt und dadurch ein neues, positives Verhältnis zu sich selbst und zu seiner Umgebung erhält.

„Dieser Wandlungsprozeß führt in große Tiefen der Seele, er geht mit heftigen Erschütterungen einher; Freude und heitere Gelassenheit können am Ende sein.“³⁹⁰

Sowohl in der Kunst als auch in der Therapie ist also die Wandlung von großer Wichtigkeit. Die Kunst hat immer den Anspruch, Neues zu schaffen, nicht stehen zu bleiben. Ebenso weist in der Therapie eine Veränderung im Leben des Patienten darauf hin, dass diese Erfolg gehabt hat.

3. **Intensiviertes Erleben:** In beiden Bereichen gibt es so wenig Restriktionen und Einflüsse von außen wie möglich. Es geht um das Hier und Jetzt, das keinem System verpflichtet ist. Dies verursacht eine gewisse Bodenlosigkeit, da die konstruierte Realität aufgehoben wird. Es ermöglicht aber auch, das Wesen der Dinge mehr zu begreifen und das Erleben der Umwelt zu intensivieren. Insbesondere durch Wiederholungen können Eindrücke intensiviert werden, auch wenn sie ursprünglich langweilig und uninteressant erscheinen können.

„Der französische Kulturphilosoph Jean Francois Lyotard weist darauf hin, wie in dieser Intensivierung Energieprozesse angestoßen werden, die zu spontanen Umwandlungen und Verwandlungen führen. Abschottungen, Abgrenzungen, überholte Verkrustungen schmelzen in diesem Prozeß der Lyse [im Gegensatz zur Analyse als Rekonstruktionsprinzip] – und dies in gleicher Weise in Kunst und Therapie. Die Lösung oder sogar die Zerschlagung der Perspektive ist der Preis dafür, daß der Mensch sich mit der ihm bisher unbewußten Erlebnisschicht von Kraft und Energie mehr verbindet als bisher. Dieser Bewußtseinssprung, eine Mutation der Menschheit, kann auch ins Nichts und damit ins Verderben führen, denn sichere Gefilde werden verlassen. Daß dabei auch Destruktives, nicht nur sensibles und produktives Chaos hochschäumt, ist ein notwendiger Prozeß.“³⁹¹

In der Musiktherapie gibt es Theorien und Berichte, wie letztendlich dem Patienten zu einer Besserung seiner Situation verholfen wird. Diese können vielleicht auch helfen, Überlegungen anzustellen, was sich im Inneren der Musiker bzw. des Publikums im Rahmen einer Darbietung freier elektronischer Improvisation abspielt.

Im Rahmen einer Therapie gibt es, wie wir gesehen haben, einen Prozess, den der Patient durchlebt, der eine Veränderung auf psychischer Ebene verursacht. Die Vermutung liegt nahe, dass bei einer freien Improvisation im künstlerischen Kontext Ähnliches passiert, da die Mittel und die Praxis ganz ähnlich sind wie in der therapeutischen Improvisation.

Auch in der Musiktherapie gibt es unterschiedliche Ausrichtungen und Theorien, verallgemeinernd kann man aber sagen, dass es zwei grundsätzliche Typen von freier

³⁹⁰ s.: Petersen 1996, S. 390.

³⁹¹ s.: Petersen 1996, S. 391.

Improvisation in der Musiktherapie gibt. Die erste ist eine Einzelimprovisation, die der Patient alleine in der Therapie ausführt, meist ohne andere Teilnehmer als dem Therapeuten. Die zweite ist die Gruppenimprovisation, in der mehrere Patienten gleichzeitig auf Instrumenten frei improvisieren.

Dorothea Oberegelsbacher unterscheidet zwischen drei Arten der Einzelimprovisation³⁹²: Die **darstellende Improvisation** ist eine Einzelimprovisation im engeren Sinne. Der Patient spielt alleine und verleiht seinen inneren Regungen Ausdruck. Der Therapeut hat die simple Rolle des Zuhörers. Die **kommunikative Improvisation** ist eine Improvisation, bei der sowohl Patient als auch Musiktherapeut improvisieren. Hier spielen Kommunikation, Abgrenzung und Selbstdefinition eine Rolle. Bei der **probehandelnden Improvisation** wird die Freiheit etwas eingeschränkt. Durch gewisse Vorgaben seitens des Therapeuten wird die Fokussierung auf ein bestimmtes Thema erleichtert. Hier besteht die Möglichkeit, dass der Patient sowohl alleine als auch zusammen mit dem Therapeuten improvisiert.

Diese drei Arten der Einzelimprovisation, deren Übergänge untereinander allerdings fließend sind, ermöglichen eine Verdeutlichung, die aus mehreren Komponenten besteht. Die Aufmerksamkeit des Patienten kann mittels Konfrontation auf eine bestimmte Problematik gelenkt werden, was wiederum eine Auseinandersetzung und Konzentration auf das Phänomen bewirkt. Oberegelsbacher nennt sie Klarifikation. Dies sind zwei sehr wichtige Schritte, die unter Umständen den Weg zur Deutung eröffnen können, die nicht aus einer einfachen Erklärung seitens des Therapeuten besteht, sondern das Resultat einer intensiven Zusammenarbeit des Patienten mit dem Therapeuten ist. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Stichwörter „Übertragung“ und „Gegenübertragung“.³⁹³ Diese Phänomene sind besonders wichtig im Hinblick auf die Deutung. Einerseits ist die Übertragung eine bedeutende Informationsquelle hinsichtlich der psychischen Themen des

³⁹² vgl.: Oberegelsbacher, Dorothea: Musiktherapeutisches Improvisieren als Mittel der Verdeutlichung in der Musiktherapie. In: *Wiener Beiträge zur Musiktherapie: Weltkongresse Wien-Hamburg, 1996*. Hrsg. von Elena Fitzthum u.a., Wien u.a. 1997, S. 42–66.

³⁹³ Diese Termini sind zwar von Freud geprägt, aber durchaus nicht nur in der Psychoanalyse üblich: „**Übertragungsneurose**: (f). **1.** [S. Freud, 1914]. Nur während der psychoanalytischen Behandlung auftretende »artifizielle« Neurose. In der psychoanalytischen Beziehung werden frühkindliche Handlungen und Gewohnheiten reaktiviert, die eine Wiederbelebung unbewußter Konflikte darstellen. Es handelt sich in erster Linie um eine Reaktivierung der frühkindlichen Ödipus-Situation, wobei der Analytiker für den Patienten entweder den Vater oder die Mutter oder beide zugleich darstellt (→Übertragung), so wie sie ihm in der ursprünglichen Situation erscheinen. Die Übertragungsneurose gibt Gelegenheit, unverarbeitetes frühkindliches Erlebnismaterial neu zu durchleben und durcharbeiten. [...]“ Übertragungsneurose. In: Peters, Uwe Henrik: *Lexikon. Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*, Jena °2007, S. 575.

„**Gegenübertragung**: (f). In der Psychoanalyse der Einfluß unbewußter Konflikte und Bedürfnisse des Analytikers auf die Analyse. Positive Gegenanalyse ist Teil der analytischen Psychotherapie, doch muß der Analytiker jeweils seine objektive Position wieder einnehmen. Negative Übertragung (Hassgefühle, Aggressivität) kann den Therapieerfolg verhindern. Die Eigenanalyse des Analytikers soll dazu führen, dass er seine Übertragungspositionen kennt, bei ihrem Manifestwerden erkennt und sie auflösen kann.“ Gegenübertragung. In: Peters °2007, S. 209.

Patienten, andererseits hat der Therapeut seine eigene Reaktion auf das Verhalten des Patienten oder auf Objekte, die mit dem Patienten in Zusammenhang stehen. Diese Gegenübertragung kann sowohl eine Behinderung darstellen – wenn die Problematiken des Therapeuten durch das Verhalten des Patienten angesprochen werden – als auch eine Bereicherung sein, wenn die Gegenübertragung nicht im Zusammenhang mit den persönlichen negativ behafteten Themen des Therapeuten steht.³⁹⁴

Die Widerstände des Patienten müssen ausführlich bearbeitet werden. In den Widerständen liegt unter anderem der Schlüssel zu den persönlichen Problematiken des Patienten. Wichtig ist daher auch die Einsichtfähigkeit des Ich, um Fortschritte zu ermöglichen.

Freie Improvisation, also die Produktion akustischer Reize mit idealerweise keinen äußeren Einschränkungen, hat einen besonderen Wert, denn der Patient muss nicht verbalisieren. Er drückt sich anders aus, auf einer unbewussteren Ebene. Durch Mangel an Vorgaben muss sich der Patient seinen eigenen Weg suchen, seinen persönlichen Weg. Auch wenn er dabei eventuell auf Muster zurückgreift, sind diese Teile des Ausdrucks seiner selbst, und er gibt damit auch einen Einblick in sein Unterbewusstsein. So sieht Kilian Schweiger Parallelen zur freien Assoziation in der Psychoanalyse.³⁹⁵ Die Ungebundenheit in der freien Improvisation ergibt zwangsweise neue Gebundenheit, die vom Patienten bestimmt wird. Das Agieren des Patienten im Spiel ist in der Musiktherapie erwünscht, während es in der Psychoanalyse als Ausweichmanöver gewertet wird. Auch in der Musiktherapie kann mit dem Spiel abgelenkt werden, dies kommt allerdings selten vor. Wichtig in der Therapie ist auf jeden Fall, dass dem Patienten die Freiheit unter mehreren Aspekten gewährt ist. Einerseits ist es die Irrealität der Beziehung zum Therapeuten sowie seine Schweigepflicht und dessen gleichwertige Annahme aller Äußerungen des Patienten sowie die Möglichkeit, die Äußerungen selbst zu kontrollieren. Andererseits ist es besonders in der Musiktherapie wichtig, dass der Patient sich zunächst nicht verbal mitteilt, sondern dies über das Instrumentarium tut.

„Als besonders wichtigen Moment der Angstreduktion im musikalischen Ausdruck sehe ich den Umstand an, daß der Patient sich [...] der Bedeutung seiner Handlungen, also ihres eigentlichen Inhaltes, nicht bewußt werden braucht, während er sie aber doch ausführt. Das heißt, daß gleichzeitig mit der Manifestation der unbewußten

³⁹⁴ vgl.: De Baecker, Jos; van Camp, Jan: Spezifische Aspekte der Musiktherapeutischen Beziehung in der psychoanalytisch orientierten Musiktherapie. In: *Wiener Beiträge zur Musiktherapie Band 3. Theorie und Klinische Praxis*. Hrsg. von Dorothee Storz und Dorothea Oberegelsbacher, Wien 2001, S. 13–16.

³⁹⁵ vgl.: Schweiger, Kilian: *Über die freie Improvisation in der Musiktherapie. Betrachtungen unter besonderer Bezugnahme auf die freie Assoziation der Psychoanalyse*. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien 1995.

*Inhalte deren bedrohlichstes Element, ihre konkrete Bedeutung, ignoriert werden kann.*¹⁶⁹⁶

Auch wenn diese Inhalte nicht verbalisiert werden, ist es wichtig, dass der Patient sie äußert. Dieser Ausdruck ist ebenfalls sehr wichtiger Bestandteil der Therapie, denn immerhin werden die Inhalte wieder aufgerufen und „aktualisiert“. Es kann aber für den Patienten ebenso wichtig sein zu wissen, dass nach der Improvisation darüber gesprochen wird. Denn die Unkonkretheit der Improvisation kann ebenso bedrohlich sein. Schweiger scheint hier diesen Widerspruch fast als selbstverständlich zu erachten. Vermutlich kann beides aus dem Grund bedrohlich sein, weil zu große Konkretheit und Unkonkretheit zu viel über den Patienten preisgeben könnten.

*„Der Patient lässt immer ein wenig von sich erkennen, aber zur gleichen Zeit verhüllt er, was er eigentlich sehen lassen möchte.“*¹⁶⁹⁷

Ein gewisser unkonkreter Teil im Konkreten würde es also ermöglichen, sich dahinter zu verbergen, im Unkonkreten Fragen offenzulassen, die es verhindern, Genaueres über den Patienten zu erfassen. Andererseits könnten genau diese Fragen in eine Richtung gehen, die dem Patienten unangenehm ist. Begibt sich der Therapeut auf den richtigen Weg, ist oft die erste Reaktion des Patienten Abwehr.

Musik ist daher gerade in der Therapie ein hilfreiches Mittel auf dem Weg zum Unbewussten:

*„[Die Musik] entspricht mit ihrer hauptsächlich Uneindeutigkeit und Ungefährheit schon grundsätzlich und in ihrem gesamten bedeutungstragenden Wesen der Aufforderung, die das Ich gegenüber der Symbolisierung unbewußter Inhalte vertritt: daß diese trotz ihrer Manifestation im Unklaren bleiben.“*¹⁶⁹⁸

Musik – insbesondere die freie Improvisation ohne von außen gegebene Regeln – erleichtert auch eine Regression und die Herabsetzung eines aufmerksamen Ich. Dies erleichtert wiederum den Weg zum Unbewussten. Schweiger zieht hier Parallelen zum Traum.

Die Interpretation, die der Therapeut für sich durchführt, kann nicht nach gegebenen Mustern oder gar nach einem Katalog erfolgen. Die Bedeutung kann nur in einem individuellen Prozess erarbeitet werden.

„Drei Aspekte scheinen mir – ob in der Musiktherapie oder Psychoanalyse – neben allem bisher Gesagten bezüglich der Bedeutung des manifestierten Materials immer beachtet werden zu müssen: es handelt sich dabei immer um ein komplexes Gefüge; das Ausgedrückte ist dennoch immer nur ein Ausschnitt aus dem Fundus des

³⁹⁶ s.: Schweiger 1995, S. 32.

³⁹⁷ s.: De Baecker & van Camp 2001, S. 6.

³⁹⁸ s.: Schweiger 1995, S. 35f.

Patienten; immer sind – trotz der Wichtigkeit der individuellen Inhalte – auch bezeichnende Eigenschaften der jeweiligen Gesellschaftsform, in der der Patient lebt, oder lebte, repräsentiert und in der Einschätzung zu berücksichtigen.³⁹⁹

Die improvisatorische Tätigkeit kann sowohl aus Reproduktion, bzw. Reinszenierung, als auch aus Neuschöpfung bestehen. Die Neuschöpfung zeigt schon im Moment der Erschaffung die Kreativität des Patienten und hat schon deshalb einen therapeutischen Wert. Der Patient erfährt genau in diesem Moment seine Kreativität, seine Fähigkeit zu Neuem. Die Reproduktion von Erfahrungen und Gefühlen hingegen ist nicht kreativ, hat auch keine Alternativen. Erst wenn sich der Patient bewusst wird, dass es sich um ein Wiedererleben seiner Vergangenheit handelt, hat dies therapeutischen Wert. Erst dann kann er neue Wege einschlagen.

Somit ermöglicht die freie Improvisation in der Musiktherapie einerseits Reproduktion des bereits Erlebten, aber auch die Erfahrung neuer Aspekte der eigenen Persönlichkeit. Die Wiederholung veranschaulicht Alternativen des Erlebens. Auf diesem Wege erkennt der Patient sich selbst und seine Persönlichkeit inklusive seiner Widersprüchlichkeiten, Möglichkeiten und Facetten. Die Bewusstwerdung benötigt auf jeden Fall viel Wiederholung und Zeit, sowie letztendlich auch Verbalisierung.

Die Aufgabe des Therapeuten ist, mittels „gleichschwebender Aufmerksamkeit“ das Spiel des Patienten zu deuten und dann mit dem Patienten die Bezüge zu erarbeiten. Er kann sich sowohl verbal als auch musikalisch mitteilen. Die verbale Mitteilung kann durch eine Beschreibung des Gehörten erfolgen, wobei diese möglichst wertfrei sein sollte, mit dem Eingeständnis möglicher Subjektivität, durch die Erklärung möglicher Bedeutungen (z.B. der Instrumentenwahl), durch das Schaffen von Verbindungen und durch das Gespräch.

Die musikalische Mitteilung kann durch Spiegelung des Patienten oder durch die Bemühung, Latentes zum Ausdruck zu bringen, erfolgen. Wobei diese Eingriffe oft auch einer verbalen Erklärung bedürfen, damit der Patient nicht verunsichert ist.

Zusätzlich kann aber auch eine „Reverie-Haltung“ nützlich sein: Hier wird nicht gedeutet, sondern der Therapeut zeigt dem Patienten gegenüber Aufmerksamkeit, so wie es eine Mutter dem Kind gegenüber tut, das eine Situation chaotisch erlebt. Hierbei handelt die Mutter eher spontan beruhigend.⁴⁰⁰

³⁹⁹ s.: Schweiger 1995, S. 50.

⁴⁰⁰ vgl.: De Baecker 2001, S. 17.

Die Möglichkeiten der therapeutischen Improvisation in der Gruppe sind relativ ähnlich. Marianne Müller versucht in einem Essay⁴⁰¹ zu beschreiben, was für Entwicklungen in der Gruppenimprovisation herbeigeführt werden. Im Gegensatz zur Einzelimprovisation, in der sich der Patient höchstens mit dem Therapeuten konfrontiert sieht, ist er nun auch anderen Eindrücken gegenübergestellt. Einerseits ist dies realitätsnäher, da sich üblicherweise jeder Mensch in eine Gesellschaft katapultiert sieht, andererseits lernt er so mit unvorhergesehenen Reizen umzugehen. Weiters ist so eine Entwicklung von Projektionen in der Gruppe möglich, hin zu einer Individualisierung und Abgrenzung, ohne Bedürfnis der Projektion.

Die Vorgabe in der Gruppe ist wie in der Einzelimprovisation. Die Patienten werden aufgefordert, auf ihr Innerstes zu hören, dem Impuls zu folgen und mit ihm in Dialog zu treten. Der therapeutische Prozess, der dabei im Idealfall entsteht, besteht aus drei Stufen. Die erste Stufe ist eine erste Entwicklung im Inneren der Spieler während des Spiels, die zweite Stufe besteht aus der verbalen Bewusstmachung in der Gruppe nach der Improvisation, und die dritte Stufe besteht aus der Konkretisierung, die durch die Wiederholung der ersten zwei Stufen stattfindet.

Was die verbale Bewusstmachung, also die zweite Stufe, angeht, beobachtet Müller:

„Immer wieder erlebe ich, dass sich Teilnehmer/Innen zu Beginn der Phase zurückziehen und die verbale Kommunikation mit dem Argument verweigern, dass sie das bewegende Erlebnis, das sie im musikalischen Prozeß hatten, nicht „zerreden“ wollen. Hier wird eine für unsere Zeit typische Erfahrung sichtbar: Das Mentale (oder besser das Rationale) begegnet uns oft abgetrennt von jeder emotionalen und seelischen Bewegung, ja, es wird geradezu als dieser Bewegung feindlich erlebt.“⁴⁰²

Müller geht dabei vom Denkmodell Jean Gerbsers aus, um unterschiedliche Bewusstseinsstrukturen folgendermaßen zu definieren:

Die **archaische Struktur** ist dem Ursprung am nächsten. Wobei der Ursprung nicht zeitlich zu verstehen ist, sondern als Urzustand des Bewusstseins, wo alle Strukturen noch vereint sind. Diese Struktur manifestiert sich in der musikalischen Improvisation nur, wenn der Improvisierende loslassen kann vom Wollen, Machen, Sichdarstellen und Profilieren.⁴⁰³

Die **magische Struktur** setzt ein, wenn äußere Eindrücke beginnen, Einfluss zu nehmen, und man im Bewusstsein beginnt zu wollen. Diese Struktur ist mit dem Trieb, dem Instinkt und den Emotionen in Zusammenhang zu bringen.

⁴⁰¹ vgl.: Müller, Marianne: Der Prozeß in der freien Musikimprovisation in der Gruppe. In: *Symposium „Bilder einer Landschaft“ (Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 2)*. Hrsg. von Hanna Fak, Wien 2000, S. 163–185.

⁴⁰² s.: Müller 2000, S. 175.

⁴⁰³ vgl.: Müller 2000, S.169.

„Die Erfahrung zeigt, dass sich das Magische als eine zu uns gehörende Kraft tatsächlich in der freien Musikimprovisation immer wieder Ausdruck sucht. Erschütternd für mich ist es dabei immer wieder zu erleben, wie Tabus, Verdrängungen, Abspaltungen, Verbote gerade den magischen Ausdruck verhindern und wie lange und beschwerlich oft der Weg ist, bis die eigenen Emotionen und die eigene Vitalität wahrgenommen, gefühlt und verantwortet werden können.“⁴⁰⁴

Die **mythische Struktur** beschreibt das Innenleben, das Bewusstsein der Innenwelt, also die Seele. Die Imagination ist Ausdruck dieser Struktur.

„Auch in der Musikimprovisation neigen wir immer wieder dazu, etwas als besser oder schlechter, schöner oder weniger schön, göltiger oder weniger göltig zu interpretieren. In die mythische Haltung aber können wir nur kommen, wenn wir ganz verschiedene Ausdrucksformen gelten lassen können, in dem Wissen, dass sie Ausdruck eines anderen Pols sind, der aber zum Ganzen gehört.“⁴⁰⁵

Also ist es hier wichtig, nicht zu werten und alles wertfrei zuzulassen, wenn man sich und sein Innenleben kennenlernen will. Erst diese wertfreie Erkenntnis ermöglicht es, zu akzeptieren, dass man so ist, und bewirkt so, dass man mit unterschiedlichen Aspekten der Persönlichkeit umgehen kann.

Weiters stellt Müller die **mentale Struktur** vor, die den vollkommen wachen Zustand beschreibt. Sie ist charakterisiert durch Wachheit, Helligkeit, Klarheit und Deutlichkeit und ermöglicht die Fähigkeiten der Vorstellung, Gerichtetheit, Erfassbarkeit und der Empirie. In der Musiktherapie äußert sie sich durch Aufmerksamkeit und die Fähigkeit, auf das Spiel der anderen zu reagieren und das gemeinsame Spiel zu formen.

„Oft ist es eine spielerische Musik; sicher ist sie weder emotionsgeladen noch stark nach innen gewandt; von seelischen Vorgängen erzählend; sie ist aber spürbar offen zur mythischen, magischen und archaischen Bewußtseinsstruktur. Die Spielenden fühlen sich nach einem solchen Abschluß zufrieden, im Gleichgewicht, ganz, wach, mit Energie aufgeladen.“⁴⁰⁶

Müller erwähnt, dass bei unterschiedlichen Theoretikern noch andere Bewusstseinsstrukturen aufgezählt werden, aber dass die Meinungen hierbei auseinandergehen.

Die Lektüre unterschiedlicher musiktherapeutischer Schriften ermöglicht, den Schluss zu ziehen, dass sich während der freien Improvisation mannigfache Bewusstseinszustände in einem wechselseitigen Spiel befinden und sozusagen auch die Verbindung und das Verschwimmen zwischen diesen unterschiedlichen Bewusstseinszuständen ermöglicht wird. Bei entsprechender Öffnung seitens des Patienten ist also eine Bewusstwerdung von bisher verborgenen Aspekten möglich. Gerade die fehlende Verbalisierung in der Musik ist

⁴⁰⁴ s.: Müller 2000, S.171.

⁴⁰⁵ s.: Müller 2000, S.172.

⁴⁰⁶ s.: Müller 2000, S. 174.

ein wichtiger Aspekt, der diesen Weg in mehreren Schritten eröffnet. Wenn etwas verbalisierbar ist, ist es zwar eindeutig im Bewusstsein, aber bevor es so weit kommen kann, muss es vom Unterbewusstsein ins Vorbewusstsein dringen. Dieses Vorbewusstsein spielt sich viel mehr auf emotionalem Niveau ab. Es ist noch nicht verbalisierbar, aber man spürt es, es ist also schon da.⁴⁰⁷ Egal, ob in Einzel- oder Gruppenimprovisation, die Schritte in der Improvisationstherapie sind ganz ähnlich. Durch die Improvisation und die abermalige Wiederholung kann Unbewusstes langsam bewusst werden. Dadurch, dass dann über die Improvisation gesprochen wird, kann das Unbewusste weiter ins Bewusstsein dringen und sich festigen. Der Zugang zur Musik wird dadurch erleichtert, dass sie relativ uneindeutig ist, aber gerade diese Uneindeutigkeit ermöglicht letztendlich die Deutung. Allerdings betonen die Therapeuten, dass es der Wiederholung und folglich auch viel Zeit und Arbeit bedarf. Denn genau dort, wo sich die wahren – oft traumatischen – Problematiken des Patienten offenbaren, versperrt sich der Patient. Daher ist die Vorgangsweise des Therapeuten eher mit einem vorsichtigen Herantasten zu vergleichen.

In der musikalischen Improvisation ist der therapeutische Beweggrund nicht explizit im Vordergrund, auch wenn ein psychologischer Aspekt latent vorhanden ist, so wie er meist im künstlerischen Prozess vorhanden ist. Bunt und Pavlicevic meinen, Musiktherapeuten könnten zwischen musikalischer und therapeutischer Improvisation unterscheiden, wengleich oft in die therapeutische Improvisation mit Absicht auch musikalische Idiome einfließen.⁴⁰⁸ Bei einer freien musikalischen Improvisation gibt es aber üblicherweise keine vordergründigen Idiome. Sie kann sich unter gewissen Aspekten auch der therapeutischen Improvisation nähern. Eine künstlerische musikalische Improvisation will zwar grundsätzlich keine Therapie sein, aber sie verlangt ebenso gewisse aktive Denkprozesse, die in anderer Musik nicht hauptsächlich notwendig sind. Da es keine vorformulierte Theorie gibt, kann man daraus auch kein eindeutiges Setting, wie dies in der Therapie meist der Fall ist, herauslesen. Die Ausgangssituation ist komplizierter und etwas schwerer zu durchschauen. Trotzdem kann man versuchen, die Erkenntnisse aus der Musiktherapie ansatzweise auf die künstlerische freie Improvisation zu übertragen.

Es gibt in der künstlerischen freien Improvisation entweder einen einzelnen Musiker, der mit dem Publikum konfrontiert ist, bzw. das Publikum ist mit dem Musiker konfrontiert, oder der einzelne Musiker ist sowohl anderen Musikern gegenübergestellt als auch dem Publikum. Die Rollen des Patienten und des Therapeuten sind nicht eindeutig. Ausgehend

⁴⁰⁷ „Für unsere musiktherapeutische Arbeit ist es wichtig zu wissen, dass das Erlebnis nahe bei der Einsicht liegt. In dem Augenblick, in dem man Konflikt in einer Form zulassen und erfahren darf, ist dies ein natürlicher Weg zur Einsicht. Es kann nicht zu einer Einsicht kommen ohne die Erfahrung.“, S.: De Backer & van Camp 2001, S. 11.

⁴⁰⁸ Bunt, Leslie; Pavlicevic, Mercédès: Music and Emotion: Perspectives from Music Therapy. In: *Music and Emotion*. 2001, S. 181–201.

davon, dass die Konzertsituation eine Situation ist, in der sich Künstler und Publikum als gleichberechtigte Menschen begegnen, kann vermutlich jeder Teilnehmer, wenn Rollen definiert werden wollen, zugleich Patient und Therapeut sein.⁴⁰⁹ In der Therapiesituation kann der Therapeut ebenso eine Form der Übertragung erleben. So können Musiker und Publikum in gleichem Maße einer Art (Gegen-)Übertragung ausgesetzt sein, als einer möglichen Form der Reaktion auf das Agieren des anderen. Da künstlerische Improvisation auch sehr viel aus Reaktion besteht, ist dies ein notwendiger Aspekt für die Performance. Durch den Mangel an äußeren Regeln können, wie schon zuvor aufgezeigt wurde, die Regeln nur durch die Musiker selbst aufgesetzt werden, dies passiert sowohl bewusst als auch unbewusst. Die Reaktion des Hörers kann also auch hier nicht wirklich über äußere Regeln bestimmt werden. Die Tätigkeit des Hörens und die Rezeption bzw. Reaktion können ebenso nur von innen kommen, ebenfalls bewusst und unbewusst.

Wenn es sich um eine Gruppenimprovisation handelt, gibt es nicht nur eine potenzielle Kommunikation eines Musikers mit dem Publikum, sondern auch die der einzelnen Musiker untereinander und der Gruppe mit dem Publikum.

„In erster Linie kommt die Interaktion zwischen den Auf-der-Bühne-Sitzenden dazu. Wenn ich alleine spiele, ist die einzige mögliche Interaktion mit dem Publikum, wenn ich mit anderen Leuten auf der Bühne sitze, ist das eher wie eine ... ich vergleiche es immer mit einer Diskussion. Jeder, der auf der Bühne sitzt, hat seine eigene musikalische Einstellung und sein musikalisches Vokabular, und das kann man austauschen, oder aneinander vorbeireden. Aber für mich hat es sehr viel mit der Art und Weise, wie auch sprachliche Kommunikation funktioniert, zu tun.“⁴¹⁰

Allerdings kann man Parallelen ziehen, wenn man von den unterschiedlichen Ansichten ausgeht. Nimmt man z.B. Oberegelsbachers Einteilung unterschiedlicher Einzelimprovisationen, kann man auch Ähnlichkeiten erkennen. Die darstellende Improvisation könnte man so auch im Künstlerischen als klassische Einzelimprovisation finden, in der sich der Musiker nur mit dem Publikum konfrontiert sieht. Die kommunikative Improvisation hingegen wäre vergleichbar mit der freien Improvisation zweier (oder letztendlich mehrerer) Musiker. Wie später der Analyse der Interviews zu entnehmen, sprechen auch die Künstler selbst von Kommunikation. Die musikalische Interaktion bezieht sich, wenn die Improvisation hier glückt und tatsächlich Kommunikation stattfindet, hauptsächlich aufeinander. Jeder Teilnehmer beeinflusst das Spiel des anderen.⁴¹¹ Die Verwandtschaft zur Gruppenimprovisation würde naheliegen. Last, but not least ist die probierende Improvisation vergleichbar mit der Praxis der Absprache vor der

⁴⁰⁹ Ein Anwesender könnte auch gar keine Rolle einnehmen, wenn er sich entziehen will. Allerdings bleibt er dann vom Geschehen ausgeschlossen und kann daher nicht als Teilnehmer gesehen werden.

⁴¹⁰ s.: Interview Dieb13.

⁴¹¹ Wie das passiert, kann man den später aufgeführten Interviews entnehmen.

Improvisation, vor allem in der Gruppenimprovisation, was eine gelenkte Fokussierung zur Folge hat.

„[Solo- oder Gruppenimprovisation] kann unter Umständen auch einmal mit einem Plan sein. Vor allem wenn es mehr als drei/vier Leute sind, macht es oft Sinn, dass man sich vorher einen Plan ausmacht. Wir fangen so und so an, machen das und das, und dann lass' ma den und den Solo spielen und so.“⁴¹²

Grundsätzlich ist im idealen Zustand der freien Improvisation, ähnlich wie bei anderen musikalischen Aufführungen, ein Dialog wichtig, wie Petersen schon beobachtet hat. In der freien Improvisation im künstlerischen Kontext ist vorher nicht wirklich klar, wie sich das Stück entwickeln wird, und folglich auch nicht, ob ein Dialog stattfinden wird. Auch in der Therapie gibt es zwar keine Garantie für eine Kommunikationsbasis, aber der Therapeut richtet seine Aufmerksamkeit auf den Patienten mit dem Vorhaben, seine Äußerungen aufzunehmen, während mancher Hörer das eventuell gar nicht will. Den Interviews kann man aber entnehmen, dass sich die Musiker während der Improvisation dem, was sie hören, besonders öffnen und spontan reagieren wollen.

Eine Verbalisierung nach der Improvisation findet ebenfalls in der künstlerischen Musikimprovisation in den seltensten Fällen statt. Wenn eine Erklärung der Situation ausbleibt, kann dies auf so manchen bedrohlich wirken. Eine Verbalisierung könnte eventuell auch durch die Medien stattfinden, die mediale Präsenz der freien Improvisation ist aber ebenfalls sehr beschränkt.

Ausgehend von Müllers Idee unterschiedlicher Bewusstseinsstrukturen, sind in einer freien Improvisation wahrscheinlich oft unterschiedliche Bewusstseinszustände vertreten. Eine wirkliche Kommunikation unter Musikern oder zwischen Musiker und Publikum ist vermutlich nur möglich, wenn die mentale Struktur zum Einsatz kommt. Wenn also die Aufmerksamkeit auf die Umgebung gerichtet ist. Wie aber Müller beobachtet, ist gerade diese Struktur sehr offen für alle anderen Strukturen. Simple Berieselung ist in diesem Kontext kaum möglich.

Der Zuhörer beobachtet bestenfalls das Geschehen und interpretiert es auf eine gewisse Art. Es ist eine gewisse Wertfreiheit notwendig, um das Gespielte aufnehmen zu können. Der Hörer sollte so sein Interesse auf alle möglichen Reize richten, ohne diese vorerst zu beurteilen. Er sollte auch seine Reaktionen einfach nur beobachten und wahrnehmen. Dies ist vermutlich gemeint, wenn davon die Rede ist, dass der Hörer offen für diese Performance sein sollte, wenn er ihr beiwohnen und sie auch produktiv bzw. kreativ rezipieren will.

⁴¹² s.: Interview Dieb13.

Der Hörer hat keine therapeutische Ausbildung und ist üblicherweise gewohnt, alles zu werten, was er wahrnimmt. Fällt diese Wertung also negativ aus, ist die Reaktion meist Abwehr. Eine Beziehung über das Medium Musik ist in diesem Fall nicht mehr möglich.

Das subjektive Empfinden der Teilnehmenden an der Improvisation kann allerdings auch auseinandergehen. Somit gibt es auch hier ein ähnliches Phänomen wie Übertragung und Gegenübertragung: Jeder reagiert letztendlich auf eine persönliche Art auf das, was in der Improvisation passiert, und auf diese Reaktion wird ebenfalls persönlich reagiert.

Dies bedeutet nicht primär, dass jegliche Musikimprovisation eine Form von Therapie sein muss. Jede Art der Kommunikation hat auch unbewusste Aspekte. Therapie hilft lediglich, diese unbewussten Aspekte zu verstehen und sich besser kennenzulernen. Musik ohne Sprache ist besonders uneindeutig, daher sind die vor- und unbewussten Elemente der Kommunikation besonders im Vordergrund. De facto kann in der Musik die Aussage nie wirklich eindeutig sein, und besonders in der freien Improvisation geht es darum, sich der Uneindeutigkeit zu stellen und sich möglicherweise ihrer bewusst zu sein. Gerade durch die große Uneindeutigkeit der Musik und durch die Tatsache, dass die Intention in den seltensten Fällen vorher ausgesprochen oder später erläutert wird (weil sie genau genommen nicht vollständig ausgesprochen oder erläutert werden kann), ist der Bereich für persönliche Interpretationen und Missverständnisse sehr groß, sofern eine Wertung und Einschätzung stattfindet. Wichtiger wäre hier ein besonderer, auf eine Art aktiver Prozess des Hörers, der sich dessen bewusst sein sollte, dass seine Interpretation eine sehr subjektive Interpretation ist. Ebenso, wie dem Musiker meist bewusst ist, dass seine musikalische Erfahrung und Interpretation der Improvisation sehr subjektiv sind.⁴¹³ Andere Interpretationen können zwar z.B. kulturbedingt sehr ähnlich, aber werden nie wirklich identisch sein.

Musiker beschreiben, dass manchmal das Gefühl einer gelungenen Improvisation nicht gleichermaßen von Musiker und Publikum geteilt wird. Andererseits kann aber der Versuch glücken, Missverständnisse zu vermeiden.⁴¹⁴

Dies zeigt, dass es auch möglich ist, sich als Musiker auf das Publikum einzustellen und zu versuchen, eine musikalische Sprache anzuwenden, die es möglicherweise auch dann anspricht, wenn es mit dieser Art von Musik nicht wirklich vertraut ist.

Ähnliches kann mit Mitmusikern passieren. Genauso beschreibt Dieb13 seine Arbeit mit einem Orchester, in dem er seine Position als musikalischer Außenseiter ausgekostet hat, aber doch die unterschiedlichen Hintergründe nicht zu übersehen waren.

⁴¹³ vgl.: die inhaltliche Analyse in dieser Arbeit, S. 232–239.

⁴¹⁴ vgl.: Interviews und inhaltliche Analyse, S. 130–239.

„Ich fühle mich nicht unbedingt wohl in dieser Rolle als ... es ist ein bisschen eine Zwitterrolle, die man als Solist hat. Einerseits ist man ein kleines Rädchen, im großen Getriebe, und andererseits schwingen immer so Star-Allüren zumindest mit. Andererseits ist es natürlich auch eine faszinierende Erfahrung, weil so Orchester oft einmal so wirklich von völlig außermusikalischen Parametern zusammengehalten werden. Da hat es oft einmal so Beamtenhaftes, wenn sich die hinsetzen und ihre Probe 'runterspielen, und um Punkt 12.30 Uhr ist wieder Pause. Das ist zumindest für mich sehr fremd, aber auch sehr interessant zum Zuschauen. Und ich habe natürlich schon mehr Narrenfreiheiten als herkömmliche Instrumentalisten. Erstens bin ich sowieso der Verrückte, wenn ich mit meinen Plattenspielern komme, und zweitens ist alles, was ich trotzdem mache oder schaffe, eine Anerkennung wert. Also: Leicht ist es nicht mit Orchestern, aber lustig ist es schon.“⁴¹⁵

Er beschreibt auch, dass er bei der Improvisation jene Momente genießt, in denen die Improvisation anscheinend von selbst passiert. Wo er Kontrollverlust erlebt. Basierend auf den hier beschriebenen Theorien, kann man vermuten, dass er jenen Zustand beschreibt, in dem das wache Bewusstsein vollkommen in den Hintergrund rückt und das Unterbewusstsein zum Vorschein kommt. Es ist bezeichnend, dass er hier das, was vermutlich die Offenbarung seines Wesens ist, als reduzierte Form von Panik beschreibt, wobei Dieb13 diesen Ausbruch aus den Konventionen und den Kontrollverlust trotz Panik positiv wertet.

„Abgesehen von den konkreten Dingen wie „Welche Platte nehme ich als Nächstes?“ und „Wo ist die blöde Hülle zu dieser Platte?“, denke ich, glaube ich, relativ wenig konkret verbalisiert, würde ich mal sagen. Weil es für mich schon so ein Moment in der improvisierten Musik gibt, in meiner Musik, mich an die Grenze des Kontrollierbaren zu bringen und mit diesem Moment des Kontrollverlustes zu spielen. Das ist sozusagen eine abgemilderte Form von Panik, wo man nicht mehr konkret und korrekt denkt.“⁴¹⁶

Dieb13 selbst wertet diesen Zustand mit „nicht korrektem“ Denken. Dies beschreibt vermutlich eher, dass das Denken in diesem Zustand nicht den gesellschaftlichen Konventionen entspricht, denn es obliegt in dem Moment nicht der Zensur der Logik. Das, was also in Dieb13 positives Unbehagen auslöst, ist das Gefühl, aus Konventionen ausgebrochen zu sein. Positiv wird es gewertet, weil dies einen Moment der Befreiung darstellt. Auf der Suche nach Anhaltspunkten, die den Hörer ansprechen, sieht dieser sich also mit diesen daraus hervorgehenden Abweichungen von gesellschaftlichen Konventionen konfrontiert. Mögliche Reaktionen sind hier sowohl Akzeptanz als auch Abweisung. Im Grunde ist es eine vollkommen verständliche Reaktion, mit der Therapeuten relativ oft zu tun haben. Dies kann erklären, warum die freie Improvisation ein relativ kleines Publikum hat, denn sie benötigt letztendlich eine große Offenheit vom Künstler und gleichermaßen vom Rezipienten. In der freien Improvisation geht es weniger um die Flucht in eine heile bejahende musikalische Welt, die einen Kurzurlaub von der Realität ermöglicht,

⁴¹⁵ s.: Interview Dieb13.

⁴¹⁶ s.: Interview Dieb13.

als um die Konfrontation mit der Realität, mit sich selbst und den anderen. Ausgangspunkt ist die sehr persönliche Mitteilung der Musiker, die wegen dieser Eigenschaft sehr problematisch ist. Es ist mehr als eine darstellende Fassade, die Improvisation geht in die Tiefe.

Dieb13 ist nicht der Einzige, der diesen Zustand beschreibt. In den später aufgeführten Interviews kann man fast bei allen eine Umschreibung dieses Zustands finden. Es wurden in den Interviews auch immer wieder Themen angeschnitten, die tatsächlich Parallelen zur freien Improvisation in der Musiktherapie vermuten lassen. Christian Fennesz spricht beispielsweise den Moment der Befreiung an:

„Was soll ich sagen? [Musik] ist das Einzige, wo ich mich wirklich gut fühlen kann, wenn ich das mache. Ich habe letztens mit Philip Jeck darüber gesprochen. Er hat genau das Gleiche gesagt, das ganze Leben ist so kompliziert: In einen Zug einsteigen ist kompliziert, in der Früh aufstehen, die Post ... Alles ist wahnsinnig irritierend und kompliziert. Nur wenn man Musik macht, in dem Moment wird alles einfach und klar. Nur dann fühlt man sich wirklich wohl.

[...] *Für mich ist Musik wahrscheinlich auch so etwas wie Therapie, nehme ich an.*⁴¹⁷

Fennesz sagt also selbst, dass für ihn die Musik eine Art Therapie ist, die es ihm ermöglicht, die Welt als erträglicher zu empfinden. Wahrscheinlich sind die Entwicklungen, welche die Musiker durchleben, nicht vergleichbar mit den Fortschritten, die mit einem ausgebildeten Therapeuten möglich sind, aber auch in der hier erwähnten musiktherapeutischen Literatur wird betont, dass die freie Improvisation selbst, ohne Hilfe und Analyse des Therapeuten, schon einen therapeutischen Wert haben und in dem Patienten Veränderung bewirken kann. Kilian Schweiger spricht sogar von einer *„kathartischen Wirkung des Spiels“*.⁴¹⁸

Wer also so eine positive Wirkung durch freie Improvisation erfährt, will diese unter Umständen auch weitervermitteln und dem Hörer die Möglichkeit bieten, eine ähnlich kathartische Erfahrung zu machen.

*„[E]s geht offenbar um ein Gefühl, das ich gerne vermitteln will, das ich selbst bekomme, wenn ich Musik mache und dabei glücklich bin. Das will ich vielleicht weitergeben. Ich habe ab und zu etwas entdeckt, das ich gerne mit anderen teilen will. Ich will niemanden zwingen, meine Musik zu hören, das will ich überhaupt nicht. Ich will damit auch nicht missionieren.“*⁴¹⁹

So wundert es letztendlich vielleicht nicht mehr, dass Emotionen auch in der elektronischen Musik eine Rolle spielen. Auf die Frage, was Musik sei, antwortet Boris Hauf beispielsweise:

⁴¹⁷ s.: Interview Christian Fennesz 2004.

⁴¹⁸ s.: Schweiger 1995, S. 51.

⁴¹⁹ s.: Interview Christian Fennesz 2008.

„Diese Frage habe ich schon lange nimmer gehört. Ich habe nur gehört: „Ist das Musik?“ Früher hätte ich das nicht gesagt, aber jetzt sag' ich's, weil ich schon ein paar graue Haare bekomme: Ich glaube, Musik hat viel mit Emotion zu tun. [Musik ist] Emotion intelligent transportieren, vielleicht. Früher war alles nur über das Gehirn, aber ich glaube das stimmt nicht. Das ist eine schwierige Frage. [...] Vielleicht bleibe ich dabei. Emotionen durch die Intelligenz zu transportieren.“⁴²⁰

Da vielleicht die Erfahrung des Improvisators die eines einschneidenden Erlebnisses ist, wollen Musiker eventuell ein eben solches Erlebnis liefern.

Klaus Filip beschreibt seine persönliche Auffassung, was Musik bewirken kann, folgendermaßen:

„Die politische Wirksamkeit [der Musik] ist höchstens noch innerhalb bestimmter Szenen vorhanden, die in subkulturellen Zusammenhängen agieren. Diese Nischenarbeit hat politische Bedeutung. Politisch bewirken kann diese Musik nur etwas im individuellen psycho-hygienischen Bereich.“⁴²¹

Und zur Bedeutung von Musik, speziell von Kunstmusik meint er:

„Da ist natürlich die Bedeutung ähnlich wie im ganzen Kunstdiskurs, nämlich bewusstseinsverändernd zu agieren. Wie auch immer das passiert. Von Kunst erwartet man sich gemeinhin, dass es mit einem etwas macht, dass das Rezipieren des Kunstwerkes irgendetwas auslöst.“⁴²²

Filip ist sich also, wie andere Interviewpartner auch, dessen bewusst, Massen nicht zu freier Improvisation konvertieren zu können, doch hat er sich dafür entschieden, diese Musik zu machen. Vermutlich geht es den meisten Musikern so, die sich für die experimentelle Musik entschieden haben. Dies ist die Sprache, die sie gewählt haben, und auch wenn es nicht groß ist, gibt es ein Publikum dafür. Natürlich kann das auch in eine elitäre Richtung gehen, aber wie z.B. Dieb13s Erfahrungen mit Publikum und Orchester zeigen, sind zumindest manche Elektroniker offen für ein breiteres Publikum.

Die Affinität zwischen Kunst und Therapie ist im Falle der freien Improvisation besonders erkennbar. Auch wenn die theoretischen Konstrukte der Musiktherapie nicht wirklich zur Gänze übertragbar sind, kann man schon davon ausgehen, dass manche Phänomene auf psychischem Niveau durchaus ganz ähnlich sind. Die Regeln der freien Improvisation kommen von innen, sie können daher Auskunft über das Innenleben geben. Es wurde schon angesprochen, dass die Kultur (vor allem in der westlichen Welt durch ihre globalisierungsbedingte Relativierung) immer weniger als Basis für die eigene Identitätsfindung nutzt. Die freie Improvisation ermöglicht allerdings, sich musikalisch als Individuum zu behaupten. Die Interaktion mit anderen Musikern und auch mit dem Publikum

⁴²⁰ s.: Interview Boris Hauf 2005.

⁴²¹ s.: Interview mit Klaus Filip am 20.10.2005.

⁴²² s.: Interview Klaus Filip 2005.

stellt eine Zusammenkunft mehrerer Individuen dar. In einer solchen Situation versuchen die Individuen ihren Platz zu suchen und/oder zu erarbeiten. Daher verwundert es nicht, dass freie Improvisation in der Musiktherapie besonders für Patienten geeignet ist, die in irgendeiner Weise Probleme haben, sich zu definieren. Die Ansätze innerhalb der Musiktherapie sind unterschiedlich, und viele Erkenntnisse basieren auf Vermutungen und Erfahrungen der einzelnen Therapeuten:

„Musiktherapie dient sowohl dazu, Disharmonien in uns aufzuzeigen, wie auch uns wieder in einen harmonischen Austausch zwischen innen und außen, zwischen Dir und mir und uns zu führen.“⁴²³

Man kann auf jeden Fall davon ausgehen, dass freie Improvisation die Psyche ansprechen und Emotionen ausdrücken kann, und zwar auf verschiedenen Ebenen. Der Vergleich Dieb13s mit einem Dialog ist nicht aus der Luft gegriffen. Während bei verbaler Mitteilung die Sprachkomponente überwiegt, rückt diese bei freier Improvisation in den Hintergrund, und andere Aspekte, die sehr mit dem Vor- und Unterbewusstsein in Verbindung stehen, werden vordergründig. Deshalb wäre es gerade hier wichtig, um die emotionale Ebene freier Improvisation zu erfassen, dass die Mitwirkenden und die Hörer Interesse an einer Kommunikation haben, denn es handelt sich hier nicht um eine eindeutige Sprache. Es muss erst eine Kommunikationsbasis gefunden werden. Wobei hier nicht Kommunikation gemeint ist, wie sie John Cage vermeiden wollte. In seinem Fall war eine einseitige Kommunikation über eindeutige Muster wie etablierte Akkordfolgen und Klangfarben gemeint. Hier hingegen ist die Rede von einem Austausch auf der Ebene nonverbaler Kommunikation.⁴²⁴ Während in komponierter Musik Emotionen und Gefühle, die im Musikstück vermittelt werden, nicht unbedingt den Gefühlen des Komponisten und der Musiker entsprechen müssen, ist dies in der freien Improvisation viel mehr der Fall. Da der Improvisator größtenteils aus dem Stegreif agiert und reagiert, steht dies viel mehr mit der aktuellen Befindlichkeit im Zusammenhang, die sich allerdings auch im Laufe der Performance ändern kann. Über die Befindlichkeit des Improvisators im Vorfeld Bescheid zu wissen ist aber für die Rezeption nicht unbedingt notwendig, da, wie oben dargelegt wurde, der Weg zur Rezeption zunächst nach innen führt.

⁴²³ s.: Beck, Elisabeth: Dialog mit dem Körper. In: *Symposium „Bilder einer Landschaft“* 2000, S. 140.

⁴²⁴ vgl. auch: Bunt & Pavlicevic 2001, S. 195.

2.8 Computerästhetik

Ein Computer wird zumeist von einem Menschen bedient, der die Eigenheiten des Rechners berücksichtigt. Will er mittels Computer Kreatives schaffen, so ist es besonders hilfreich, die Eigenheiten des Computers gut zu kennen, um diese produktiv für sich nutzen zu können. Aus diesem Grunde ist es kein Widerspruch, die Termini „Computer“ und „Ästhetik“ zu assoziieren, denn der Computer hat in all seiner Digitalität den Menschen beeinflusst, so wie jede Entwicklung der Menschheit sie dazu veranlasst hat, diese zu integrieren und sich zu weiteren Veränderungen leiten zu lassen.

Torsten L. Meyer sieht mit dem Einzug der Technik in die Kunst auch eine Veränderung der Produktionsmöglichkeiten. Während der Gegenstand ursprünglich aus der Kunst verschwunden ist, kehrt er nun als Realitätsalternative zurück. Es bedarf für ihn allerdings einer Neudefinition von Ästhetik und Ethik. Da beide Bereiche zusammenhängen, kann seiner Meinung nach nicht das eine unabhängig vom anderen betrachtet werden. Ästhetik spiegelt in gewisser Hinsicht die Ethik. Und die Ästhetik lässt heutzutage sehr viel zu, da es in ihr nicht mehr das klassische Ideal vom Schönen und Guten gibt. Die Einheit in der Kunst und in der Musik entsteht erst aus einer reflektierten Auseinandersetzung. Daher ist Schönheit in der Kunst nicht mehr wichtig, auch das durchwegs Hässliche kann gut sein, sofern es dem Prozess der Reflexion unterzogen wird.⁴²⁵ Eine Variante der reflektierten Auseinandersetzung mit experimenteller elektronischer Musik ergibt sich durch die neuen Möglichkeiten, die sich dank technischer Veränderungen eröffnet haben.

2.8.1 Digitalisierung und ihre Folgen

In der Musik haben die Digitalisierung und die Verfügbarkeit immer leistungsfähigerer Computer eine Entwicklung beschleunigt, die vielleicht auch ohne sie möglich gewesen wäre, aber durch jene viel schneller salonfähig wurde. Schon in der Romantik begann die Klangfarbe an Wichtigkeit zu gewinnen. Instrumente erlebten einen immensen Innovationsschub, und das Orchester und die Fähigkeit zu orchestrieren wurden immer wichtiger.⁴²⁶ Bei Wagner erreichte diese Entwicklung einen ersten Höhepunkt.⁴²⁷ Auch der Bereich der Klangfarbe wurde immer mehr geordnet. Die einzelnen Klänge wurden immer mehr in eine Beziehung gebracht. Das, was ursprünglich eher zufälliges Nebenprodukt war, wurde jetzt eben auch in den Bereich der Absicht erhoben. Norbert Bolz formuliert es folgendermaßen:

⁴²⁵ vgl.: Meyer, Torsten L.: *Die Transformation der Kunst durch die Technik*. In: *Musik – Technik – Philosophie* 2005, S. 75–103.

⁴²⁶ vgl.: Boehmer, Konrad: *Die Industrialisierung des Musikdenkens als ästhetisches Problem*. In: *Musik – Technik – Philosophie* 2005, S. 128–146.

⁴²⁷ vgl.: Bolz, Norbert: *Rausch und Rauschen: über Musik als Sound-Design*. In: *Musik – Technik – Philosophie* 2005, S. 12–24.

„Am Anfang war nicht das Wort, sondern das Chaos des Unartikulierten. In ihm stellen Medien lose und Informationen dichtere Koppelungen her. Beide, Medien wie Informationen, funktionieren eben nur vor dem Hintergrund von random noise in stochastischer Streuung.“⁴²⁸

Konrad Boehmer sieht hier eine negative Tendenz, weil durch die Beschäftigung mit der Klangfarbe auch eine neue Standardisierung im Sinne der Industrie stattgefunden hat. Einerseits wurden die Klänge, die letztendlich die elektronische Musik lieferte, industriell genutzt. Andererseits wurde die Industrialisierung auch durch den Wunsch nach Automation vorangetrieben. Was so weit führt, dass heute manche Musikprogramme dem Nutzer vorgaukeln, dass er kreativ sei. Die wirklich kreative Arbeit bleibt ihm aber verwehrt: Er verwendet fertige Sounds, fertige Filter, fertige Rhythmen usw. Jedes Kind, das damit spielt, gibt sich daher mit bloßem Schein zufrieden, und eine Entwicklung bleibt aus. Boehmer sieht also fast eine generelle Verblödung der Musik ohne Ausnahme.⁴²⁹ Dass diese Programme für den musikalischen und technischen Laien existieren, steht außer Zweifel, und ebenso ist auch eine kritische Sichtweise sicherlich wichtig, aber vielen elektronischen Musikern ist dies durchaus bewusst, und überdies lässt sich nicht wirklich sagen, ob eine Industrialisierung die Musik nicht auch erfasst hätte, wenn sie andere Wege eingeschlagen hätte. In dem Buch *„Vorgemischte Welt“* unterhalten sich einige aktive Elektronikmusiker über die Musik und bemerken beispielsweise:

„In vielen elektronischen Musikproduktionen hört man hauptsächlich die Voreinstellungen der Maschinen selbst. Durch den sogenannten Musiker, Produzenten oder Künstler via Knopfdruck abgerufen, kombiniert, gemischt. Die jeweils auf dem Markt verfügbare Software wirkt dabei stilprägend für ganze Musikrichtungen, so daß die alte und häufig vorschnell oder aufgrund von Unkenntnis und Desinteresse gebrauchte Floskel »klingt ja alles gleich« gerechtfertigt erscheint wie selten zuvor in der Musikgeschichte.“⁴³⁰

Auch die Gewöhnung an Preset-Sounds des Computers gibt dem Hörer vermutlich eine gewisse Sicherheit. Wenn sich aber aktive Musiker daran stoßen, dass eben solcher Mangel an Kreativität in der Musik möglich ist, heißt dies, dass es Künstler gibt, die trotzdem die Möglichkeiten suchen, auf kreative Art neue Klangwelten künstlerisch zu erforschen.

Auch Hans-Joachim Maempel sieht dies, aus einer geringfügig anderen Perspektive, ganz ähnlich. Er behauptet, dass sich das Rezeptionsverhalten in Richtung einer Zunahme des

⁴²⁸ s.: Bolz 2005, S. 15.

⁴²⁹ „Was der Laie an seinem Computer produziert, ist nur ein lächerliches Abfallprodukt dessen, was Computer [...] leisten können.“ S.: Boehmer 2005, S. 138, und „Wehe einer Gesellschaft, einer Kultur, die [...] nur noch in Technologie zu denken in der Lage ist und nicht mehr über sie. Dann hätte technologische Technologie gänzlich über die Kunst gesiegt – der Abgrund der Barbarei stünde vor Augen.“ S.: Boehmer 2005, S. 145.

⁴³⁰ Sander, Klaus, zit. n.: Sander, Klaus; Werner, Jan St.: *„Vorgemischte Welt.“* Frankfurt/M 2005, S. 93.

Schalldruckpegels und der Lautheit entwickelt hat. Dies kann auf physiologischer Ebene das Gehör direkt schädigen. Ein anderer Aspekt ist allerdings auch, dass der Mensch fast konstant mit Energie beschallt wird, was sowohl eine Beeinträchtigung der Tonqualität als auch eine Abstumpfung des Hörers zur Folge hat.

„Auch die Kriterien der übertriebenen Prägnanz und Robustheit des Klangbilds führen wahrscheinlich zu einer Verminderung des klangästhetischen Hörvermögens. Durch das dauernde Angebot wenig differenzierter Abstufungen von Klangparametern können Hörer kaum die Fähigkeit aktiven Hörens entwickeln bzw. bewahren. Dies droht sich vor allem in einer negativen Bewertung medialer Kunstmusik niederzuschlagen, bei deren Produktion o.g. Kriterien kaum umsetzbar sind.“⁴³¹

Allerdings beobachtet er auch eine Gegentendenz von manchen Hörern, die interessiert sind und aktiv neue Musik suchen. Denn letztendlich hat die Entwicklung nicht nur negative Folgen, sondern ermöglicht auch eine kreative Nutzung neuer Medien.⁴³²

2.8.2 Sound

Ein Aspekt, der in den letzten Jahrzehnten sicherlich die Ästhetik grundlegend verändert hat, ist die Eigenschaft, akustische Wellen aufzunehmen, zu reproduzieren und später auch auf unterschiedlichste Weise zu bearbeiten. Wie im kurzen geschichtlichen Überblick erkenntlich geworden ist, ermöglichte die Technologie neben der Generierung von neuen Klängen, dass Klänge in guter und immer besserer Qualität aufgenommen werden. Somit war der Schritt nicht weit, Aufnahmen nicht nur zu verwenden, um Historisches zu dokumentieren und immer wieder abspielen zu können, sondern auch, um mittels Collagen Neues zu erschaffen. Dies ermöglicht auch Collagen auf der Ebene der Klangfarbe. Ursprünglich war es vor allem der HipHop, der diese Tendenz genutzt hat, mit der Klangfarbe spezielle Assoziationen zu schaffen. Der Charakter der Aufnahmen wurde stark vom *Sound* der Platten bestimmt – also von der musikalischen Atmosphäre, die diese vermitteln. Einerseits hat dies gewiss mit dem Medium, der Platte, und ihrem Alter sowie der Abgenutztheit zu tun, aber ein anderer Aspekt sind sicherlich die Instrumente, die angewendet wurden, ihr Einsatz und wie sie abgemischt wurden und eben den Sound der Platte prägen. So kann mit der Platte bewusst eine Atmosphäre evoziert werden, wovon nicht nur HipHop-Künstler Gebrauch gemacht haben, sondern auch Musiker von TripHop, Techno und anderen Richtungen. Diese bedienen sich bestehender Aufnahmen, wie Adam Collis am Beispiel der TripHop-Gruppierung Portishead veranschaulicht:

„Portishead imbued noise with an extrinsic meaning, carrying information about the equipment used to make the recording, transmitting a cultural context with allusions, for example, to old film soundtracks [...] and establishing a certain ambience.“⁴³³

⁴³¹ s.: Maempel, Hans-Joachim: Medien und Klangästhetik. In: *Musikpsychologie* 2008, S. 249f.

⁴³² vgl.: Maempel 2008, S. 231–252.

Es ist interessant, dass in einer Zeit, in der durch die Digitalisierung schon eine extreme Geräuschreduzierung möglich ist, bewusst auf alte Aufnahmen zurückgegriffen wird oder sonst versucht wird, den alten, analogen Sound zu evozieren. Dies gilt nicht nur für Aufnahmen, sondern auch für andere technische Komponenten wie Effektgeräte für die Gitarre oder Synthesizer.

Vielleicht hat aber genau diese Entwicklung zum akustischen Ideal hin die Ohren spitzen lassen. Genau die Geräuschfreiheit hat das Geräusch aufgewertet. John Cage hatte dies schon zuvor erkannt. Laut Noël Carroll war Cages Botschaft, dass man nicht verstehen müsse, was uns die Musik sagen will, es ginge vielmehr darum, auf die Aktivität des Klangs zu hören. Allerdings wirft Carroll ein, dass Cages Geräusche semantischen Wert hatten, weil sie Beispiele von Geräuschen sind, die auf sich selbst verweisen. Außerdem stehen seine Geräusche immer in einem Kontext – vor allem in einem historischen. Auf jeden Fall hat er sicherlich dazu beigetragen, dass sich der Blickwinkel in der Musik geändert hat.⁴³⁴

Dank dieses Bewusstseins kann mit dem **Sound** auch geplant umgegangen werden. Alte Schellackplatten haben es nicht erlaubt, akustische Nuancen widerzuspiegeln. Dazu waren das Aufnahmesetting (die Musiker mussten sich in ihrem Spiel an der Länge der Platte orientieren)⁴³⁵ und die Aufnahme- bzw. die Wiedergabetechnik viel zu unausgereift (auch bei der analogen Vervielfältigung konnten akustische Verluste eintreten).⁴³⁶ Nach und nach verbesserte sich die Technik, und dank des Quantensprungs ins digitale Zeitalter haben wir eine Veränderung der Perspektive erlebt. Die digitale Audiotechnik ist so ausgereift, dass es z.B. nötig werden kann, Rauschen wieder zu den Aufnahmen dazuzumischen, um diese natürlicher klingen zu lassen.⁴³⁷

Während früher der Sound ein Nebeneffekt war, muss dieser heute vielmehr gewählt werden. Manche Instrumente, wie die E-Gitarre, der E-Bass oder das Keyboard, können ohne Mikrofon aufgenommen werden. Das Resultat ist eine Rohaufnahme ohne Hall, der dann digital erzeugt werden muss. Die Art und Weise, wie der Hall aber generiert wird, ob

⁴³³ s.: Collis, Adam: Sounds of the System: The Emancipation of Noise in the Music of Carsten Nicolai. In: *Organised Sound*, 13/1(2008), S. 33.

⁴³⁴ vgl.: Carroll, Noël: Cage and Philosophy. In: *JAAC*, 52/1 (1994), S. 93–98.

⁴³⁵ „The playing time of both single-sided discs and cylinders in the early 1900s was about two minutes. From the late 1920s a disc side could last up to about four and a half minutes, a ten-inch disc up to two and three-quarter minutes. Very occasionally twelve-inch discs were issued with sides lasting more than five minutes. A side lasting practically five and a half minutes as side one of HMV DB 192 [...] is entirely exceptional. And these limitations were to remain right up to the end of the shellac era, to the middle of the century.“ S.: Day, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale u.a. 2000, S. 6 f.

⁴³⁶ vgl. hierzu z.B.: Cunningham, Mark: *Good vibrations. A History of Record Production*. London 1998, S. 23f.

⁴³⁷ vgl.: z.B.: Collis 2008, S. 31–39.

er z.B. eher groß ist oder nur reduziert, lässt vielfältige Nuancen offen, und die Wahl hängt von dem Effekt ab, den der Produzent erreichen will. Daher werden auch gerne Instrumente und Stimmen so aufgenommen, dass auf der Rohaufnahme möglichst wenig Hall vorhanden ist. Dies gilt letztendlich für den Einsatz aller Filter und Effekte, die dem Produzenten zur Verfügung stehen. So kann auch die Wahl eines bestimmten Mikrofons einen bestimmten Sound ausmachen oder auch der Entschluss, eine E-Gitarre doch mit Mikrofon vor dem Verstärker abzunehmen, um einen besonderen Sound zu haben. Die Entwicklung hat am Ende so weit geführt, dass viele Musikrichtungen, besonders in der Elektronik, das, was früher kaum beeinflussbarer Hintergrund war, in den Vordergrund rücken und damit spielen.

Sound ist ein sehr wichtiges Wort im Zusammenhang mit Musik geworden. Musik wird nicht mehr nur mit herkömmlichen mechanischen Instrumenten erzeugt, aufgenommen und reproduziert, sondern dank des Computers können die aufgenommenen Klänge – und nicht nur diese – künstlerisch erforscht werden. Mit einzelnen Aufnahmebrocken wird kreativ umgegangen. Der HipHop war der erste Stil, der dies zu einer Technik gemacht hat, die den Stil selbst charakterisiert.

„Die Informationstechnologisierung – hier unterscheidet sie sich von der Medientradition ihrer Vorgänger – adaptiert jedoch nicht nur in zumeist simulativen Settings diese Stränge, sondern verbindet sie in einem digitalen Setup mit weiteren Gestaltungsstrategien [...].“⁴³⁸

Durch die neuen Möglichkeiten wurde auch die Neugier erweckt, den Sound weiter zu erforschen. Dazu bietet der Computer neue bzw. mit der steigenden Leistungsfähigkeit schnellere Möglichkeiten. Ein sehr beliebter Effekt ist die Granularsynthese. Durch das Teilen eines Soundfiles in kleinste Einheiten kann der Klang gestreckt oder gestaucht werden, ohne die Tonhöhe zu verändern. So können von einem Klang ausgehend neue Dimensionen entdeckt werden. Die Soundfeinheiten können allerdings auch beliebig neu wieder zusammengestellt werden. Gleiches gilt für die Technik, eine Aufnahme einfach schneller oder langsamer abzuspielen. Dank der Faltung⁴³⁹ kann einem Sound eine neue Klangfarbe gegeben werden, wodurch evtl. Aspekte zum Vorschein gebracht werden, die vorher nicht aufgefallen sind. Dies sollen nur wenige Beispiele sein, um ansatzweise eine Idee davon zu vermitteln, was alles in der künstlerischen Klangerforschung möglich ist.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Großmann, Rolf: Die Spitze des Eisbergs. Schlüsselfragen musikalischer Laptopkultur. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*. 68 (2006), S. 4.

⁴³⁹ engl: „convolution“. Vgl.: Roads, Curtis: *The Computer Music Tutorial*. Cambridge/Mass. 1996, bes. S. 419–432.

⁴⁴⁰ Um einen weiteren Einblick zu bekommen, eignet sich folgender Text: Serafin, Stefania: Computer generation and manipulation of sounds. In: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. S. 203–217, für eine Vertiefung: Roads 1996, und zur Granularsynthese: Roads, Curtis: *Microsound*. Cambridge/Mass. 2001.

Möglich wurde diese Entwicklung auch durch die steigende Erschwinglichkeit von Computern und Laptops, was eine Verlagerung der Arbeit und Arbeitsweise bedeutete: Während früher oft in größeren, gut ausgerüsteten, oftmals von Rundfunkanstalten zur Verfügung gestellten Studios gearbeitet wurde, haben heute viele Musiker ihr kleines Studio daheim,⁴⁴¹ da letztendlich ein PC und gute Lautsprecher zum gleichen Zweck ausreichen. Demzufolge ist gerne von einer „*Demokratisierung der Technologien*“⁴⁴² die Rede.

Sound ist allerdings mehr als nur eine musikalische Definition zeitgenössischer Musik. Harenberg weist darauf hin, dass Sound auch ein Faktor ist, der, wie so oft in der Musik, auch die soziale Zugehörigkeit definiert.

*„Der Sound [...] wird zum Erkennungsmerkmal für Gruppen, Mode und Stile. Das Equipment wird immer umfangreicher. Zu den Vertretern der verstärkten Instrumente kommen Effektgeräte, Drummachines, Sequencer usw. Ganze Bewegungen gruppieren sich um neue Stile, die einen verselbständigten Technizismus zum Inhalt haben.“*⁴⁴³

Auch Großmann weist im Zusammenhang mit Laptops darauf hin, dass sie nicht nur eine Musikquelle sind, sondern auch eine gewisse Einstellung bzw. Attitüde repräsentieren.⁴⁴⁴

2.8.3 Noise

Einhergehend mit dem Stichwort *Sound* muss auch **Noise** genannt werden. Die Geräusche sind schon ansatzweise weiter oben angesprochen worden. Dank der Verlagerung des Interesses auf den musikalischen Hintergrund wurde das Geräusch auch aufgewertet. Geräusche sind das, was früher als störend empfunden wurde. Durch die bewusste Anwendung von Geräuschen sind diese eigentlich keine Geräusche mehr. Schon Stockhausen hatte die Aufwertung und Gleichberechtigung des Geräusches als notwendig empfunden. Die Geschichte hat dies bestätigt. Beim HipHop konnte man es im Bereich der Popmusik evtl. schon erahnen, und heute finden wir das Geräusch in zahlreichen Produktionen in den verschiedensten Anwendungen.⁴⁴⁵ Sobald der Hintergrund in den Vordergrund rückt, ist Geräusch kaum zu vermeiden – und will nicht vermieden werden. Das, was früher ein Fehler war, ist es also heute nicht mehr.

⁴⁴¹ vgl.: Schedel, in: *The Cambridge Companion to Electronic Music 2007*, S. 24–37.

⁴⁴² vgl.: Schedel 2007 und: Harenberg, Michael: Neue Musik durch Neue Technik? In: *Neue Musiktechnologie III. Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1993 an der Universität Osnabrück*. Hrsg. von Bernd Enders, Mainz 1996, S. 10–27.

⁴⁴³ s.: Harenberg 1996, S. 21.

⁴⁴⁴ vgl.: Großmann 2006, S. 6f.

⁴⁴⁵ Hier wird das Beispiel in der Popmusik gesucht, da diese mehr Rezipienten hat als Avantgarde oder auch sog. ernste Musik.

Paul Hegarty⁴⁴⁶ verwendet den Terminus *Noise* als Synonym für *Avantgarde* und behauptet, dass beide Ausdrücke reich an Widerspruch sind. *Avantgarde* verflüchtigt sich als Begriff in dem Moment, in dem sie verstanden und akzeptiert wird. Genauso ist *Geräusch* Negativität und mit Mangel an Information verbunden. Geräusch ist ursprünglich unerwünscht und daher eigentlich nicht mehr Geräusch in dem Moment, in dem es erwünscht ist. Geräusche können sehr unterschiedlich eingesetzt werden. Einerseits kann Geräusch Kontrast zur Musik darstellen, indem es das Alltägliche evoziert, andererseits kann Geräusch in einem musikalischen Kontext angewendet werden und die Musik selbst unterstützen.

Adam Collis⁴⁴⁷ zieht Parallelen zur Definition von Claude E. Shannon aus dem Jahre 1948. Der Informationstheoretiker definierte Geräusch ausgehend von der Kommunikation via Telefon. Geräusch ist in diesem Sinne eine Störung zwischen Sender und Empfänger, ausgelöst von Interferenzen im Schaltkreis oder von Elektromagnetik, wobei es eine Toleranzgrenze gibt, innerhalb derer die Kommunikation nicht beeinträchtigt ist. So gesehen kann es für Collis Geräusch in jeder Art von Kommunikation geben. Die Nachricht kann allerdings auch bei Sender und Empfänger korrupt sein. So zum Beispiel, wenn der Sender Grammatikfehler macht, eine SMS-Sprache anwendet oder der Empfänger Verständnisprobleme hat. Collis geht weiter und meint sogar, dass Geräusch im richtigen Rahmen zusätzliche Informationen übertragen kann wie z.B. Informationen über den Sender bezüglich Herkunft und Bildungsgrad.

Das Geräusch ist somit nicht unbedingt störend, es vermittelt Informationen, die oft überwiegend unbewusst aufgenommen werden. Es hat also nicht wirklich mit Mangel an Information zu tun, vielmehr mit Zusatzinformation. Das Geräusch geht dementsprechend wahrscheinlich viel mehr in das Abstrakte, als dies traditionelle westliche Musik bis dato getan hat. Geräusche, als Klänge mit nichtharmonischen Teiltönen, gibt es zwar beispielsweise auch bei herkömmlichen mechanischen Instrumenten, dort werden sie aber nicht bewusst als Geräusche registriert. Fehlen diese Geräusche, klingt das Instrument fremd. Es kann entweder nicht erkannt werden, oder es klingt nicht „echt“. Geräusche bei Instrumenten sind beispielsweise die Klänge der sich auf einem Griffbrett bewegenden Finger, oder auch das Atemgeräusch eines Sängers. Ohne dass es der Hörer wirklich weiß, trägt das Geräusch also schon wichtige Informationen mit sich. Dies erklärt auch, warum Geräusche, wenn sie musikalisch aufgenommen werden wollen, mehr Bewusstsein im Akt der Rezeption brauchen als tonale Musik. Will man in Geräuschen eine Botschaft hören, bedarf es viel mehr Bereitschaft, die gelieferten Informationen zu interpretieren, und die

⁴⁴⁶ vgl.: Hegarty, Paul: Just What Is it, That Makes Today's Noise Music so Different, so Appealing? In: *Organised Sound*. Vol 13/01 (2008), S. 13–20.

⁴⁴⁷ vgl.: Collis 2008.

gehörte Bedeutung kann eine viel persönlichere werden, da sie besonders auf eigener Erfahrung beruht. Erwartet sich der Hörer tonale Musik, ist es eindeutig, dass das Geräusch im Vordergrund als Störung, also als Geräusch im Sinne Shannons empfunden wird. Dies schließt vermutlich nicht aus, dass der Mensch sich eines Tages, nach einer gewissen Hörerfahrung und –sättigung, auch von Geräuschen unter gewissen Umständen berieseln lassen kann, aber heute, am Anfang des 21. Jahrhunderts, ist dies eindeutig noch nicht so.

Zurzeit werden die Geräusche erst entdeckt, dies ist ein sehr langsamer Prozess. Denkt man an die *musique concrète*, an die Elektroakustik generell oder an John Cage, weiß man zwar, dass sich unsere Kultur seit mindestens sechs Jahrzehnten mit Geräuschen beschäftigt, aber dies ist im Gegensatz zur restlichen westlichen Musikgeschichte verschwindend wenig. Die Akzeptanz ist noch relativ klein und die künstlerische Erforschung des Klangs ist noch in vollem Gange. Auch in weniger avantgardistischen Bereichen, wie der Filmmusik, kann man dies beobachten. Die Entwicklung der elektronischen Musik hatte auch hier ihre Auswirkungen, denn es wurden schon seit der Einführung des Tons auch neue Erkenntnisse und Entwicklungen der elektrischen, elektroakustischen und elektronischen Musik genutzt. Berühmt ist beispielsweise die Anwendung des Mixturtrautoniums im Alfred-Hitchcock-Film „Die Vögel“ aus dem Jahre 1961⁴⁴⁸, aber es gibt zahllose Beispiele, die sowohl früher als auch später anzusiedeln sind.⁴⁴⁹ Interessant ist die Beobachtung Barbara Flückingers, dass im Hollywood-Film das Geräusch mit dem UKO (dem unidentifizierbaren Klangobjekt), welches filmisch nicht eindeutig einer Quelle zugeschrieben werden kann, immer mehr an Bedeutung gewonnen hat. Da das UKO mehrdeutig ist und der Interpretation große Freiheit lässt, steht es für Flückinger im Kontrast zur üblichen Hollywood-Praxis, eindeutig zu sein und nur zum Konsum aufzufordern. Für sie stellt das UKO eine kleine künstlerische Emanzipation dar, die man in der Tradition des offenen Kunstwerks⁴⁵⁰ sehen kann.⁴⁵¹

2.8.4 Fehler

Das Prinzip der Emanzipation des Fehlers lässt sich nicht nur am Geräusch erörtern. Cascone spricht ja, wie schon erwähnt, von einer „*Aesthetics of failure*“⁴⁵², einer Ästhetik des Fehlers. Wie im Kapitel über Improvisation angedeutet, ist der **Fehler** in der Improvisation schon relativiert, da Fehler in den Verlauf einer Improvisation spontan

⁴⁴⁸ vgl.: Ruschkowski 1998, S. 73f.

⁴⁴⁹ vgl.: Flückinger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg ²2002.

⁴⁵⁰ vgl.: Eco, Umberto: *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand 1995.

⁴⁵¹ vgl. zum Thema UKO: Flückinger, ²2002, S. 126–130.

⁴⁵² vgl.: Cascone 2004, S. 12–18.

integriert werden und sich eventuell sogar als bereichernde Elemente erweisen. So wird der Fehler generell in Computermusik zum Widerspruch. Gewollt wäre er kein Fehler mehr, unerwartet wäre er, z.B. im Rahmen einer Improvisation, mehr ein Element, das eine Änderung, eine Neuerung bzw. einen Perspektivenwechsel auslösen kann, also auch erwünscht und wiederum kein Fehler mehr. Mit dem Computer kann man Fehler hervorrufen, indem man ihn beispielsweise zum Absturz bringt. Dies geht, wenn der Programmierer – oder im weitesten Sinne Bedienende – den Rechner an den Rand seiner Leistungsfähigkeit treibt oder ihm Aufgaben stellt, die er schlicht und einfach nicht logisch lösen kann. Ein klassisches Beispiel hierfür ist eine Division durch null. Computermusik, die vorwiegend Elemente enthält, die früher ton- und computertechnisch als Fehler betrachtet wurden, wird gerne als *Glitch* bezeichnet.⁴⁵³

2.8.5 Vernetzung

Ein weiterer Aspekt, der innerhalb der Computerästhetik wichtig geworden ist, ist die **Vernetzung**⁴⁵⁴ auf unterschiedlichen Ebenen. Heute denkt man bei diesem Stichwort primär an das Internet, das tatsächlich auch seine Rolle spielt. Wie in dem Kapitel über Improvisation auch ersichtlich wurde, hat sich der Begriff der Komposition verlagert. Heute sind es die Algorithmen, die zuerst programmiert werden, um dann bei der Laptop-Performance angewendet zu werden. Die bei Performances angewendeten Programme sind allerdings meistens nicht von einer einzigen Person programmiert worden. Oft gibt es Websites, auf denen man sich Programme oder Programm-Teile (bei Max/MSP sogenannte Objects) herunterladen kann, um sie dann umzuprogrammieren und/oder wie Module zu verbinden. Es gibt auch Communities, bei denen sich die Mitglieder über Internetforen und ähnliche Plattformen austauschen können. Die Vernetzung passiert aber, wie man sieht, nicht nur zwischen Performern. Vernetzung ist immer eine Art Informationsaustausch auf verschiedenen Ebenen. So können eben Programm-Module vernetzt werden oder Computer untereinander oder Computer mit anderen Interfaces. Es gibt manche Stücke, die auf einer Vernetzung der Computer und der Performer basieren.⁴⁵⁵ Vernetzung erlaubt auch eine gewisse Synchronisation. Dies gilt sowohl für Performances als auch für die außermusikalischen Aspekte. Durch die Vernetzung und den Austausch und Verfügbarkeit von Code und Audiofiles beobachtet man auch eine gewisse Homogenisierung der Musik der Leute, die die gleichen Programme verwenden.

⁴⁵³ vgl.: Großmann 2006 und Collis 2008.

⁴⁵⁴ vgl.: Großmann 2006 und Schedel 2007.

⁴⁵⁵ vgl.: Rohrhuber, Julian: Network Music. In: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. S. 140–155.

2.8.6 Reduktion

Dank der Technik der File-Kompression wie MP3 können heute ganze Stücke per E-Mail verschickt werden oder diese auch im Internet verfügbar gemacht werden, ohne zu viel Bandbreite beim Download zu beanspruchen. Dies ist ein Beispiel einer gewissen Tendenz zur **Reduktion**. Das ist zwar kein gemeinsamer Nenner der Arbeitsweisen aller elektronischen Musiker, aber trotzdem fällt diese Tendenz auf.

Großmann verweist hierbei auf eine Reduktion auf technischer Ebene: Die Laptops werden kleiner, reduzieren sich bis hin zu Palm-Tops, auch Software ist manchmal abgespeckter, und, wie oben erwähnt, es gibt auch eine Tendenz zur Reduktion der Files (MPEG u.a.), eventuell auf Kosten der akustischen Qualität, aber zugunsten der Transportierbarkeit. Die Reduktion auf das Wesentliche ermöglicht so das Eintauchen in das Spezifische, also eine Fokussierung auf einzelne Aspekte der Musik. Auch Felipe Otondo, der sich in einem Essay mit der Räumlichkeit in der elektronischen Musik beschäftigt, sieht zwar derzeit noch eine Tendenz hin zu 4-Kanal-Systemen und Dolby 5.1, aber er prognostiziert eine Rückkehr zu Stereo-Files. Das begründet er damit, dass MP3s gegenwärtig vorwiegend als Mono- und Stereo-Files im Internet verfügbar gemacht und abgespielt werden können.⁴⁵⁶ Adam Collis beobachtet eine solche Reduktion bei manchen Stücken des deutschen Künstlers Carsten Nicolai, der unter anderem unter dem Künstlernamen Alva Noto bekannt ist. Er behauptet, dass in seinem Stück „Weißes Rauschen“ der Fokus der Rezeption nunmehr auf den Sound gesetzt werden kann und Assoziationen unmöglich seien.⁴⁵⁷ Ähnliches kann man auch ganz besonders bei Klaus Filip erkennen, der viel mit einzelnen Sinustönen arbeitet.

2.8.7 Beispiele musikphilosophischer Sichtweisen

Für Claus-Steffen Mahnkopf ist elektronische Musik besonders human.⁴⁵⁸ Er ist der Meinung, dass Technik Unbehagen auslöst, da sie wertneutral ist. Mit Technik ist sowohl Schöpfung möglich als auch totale Zerstörung, sie kann sowohl positiv als auch negativ genutzt werden. Aus diesem Grunde ist es für Mahnkopf besonders wichtig, dass das Klangmaterial genutzt wird, um das Inhumane der Elektronik zu entschleiern. Das geht besonders mit dem Einsatz von Geräuschen und der Entstellung des Klangs. „*Humanismus heute ist nur im Angesichte der totalen Katastrophe möglich.*“⁴⁵⁹ Interessant ist, dass die Erschaffung elektronischer Musik für Mahnkopf nie ohne menschlichen Eingriff möglich ist. Er schildert seine Erfahrung, dass die feinen Korrekturen an seinen Stücken immer letztendlich des Ohrs und der persönlichen Meinung bedürfen.

⁴⁵⁶ vgl.: Otondo, Felipe: Contemporary Trends in the Use of Space in Electroacoustic Music. In: *Organised Sound* 13/1(2008) S. 77–81.

⁴⁵⁷ vgl.: Collis 2008, ab S. 33.

⁴⁵⁸ vgl.: Mahnkopf 2005, S. 147–166.

⁴⁵⁹ s.: Mahnkopf 2005, S. 166.

In Bezug auf Gilles Deleuze schreibt hingegen Christoph Cox, dass elektronische Musik besonders antihumanistisch sei und unter anderem in dieser Qualität das Besondere als Kontrast zu einer menschlichen Musik liege. Obwohl Mahnkopf eine völlig gegenteilige Wortwahl trifft, ist etwas ganz Ähnliches gemeint. Deleuze gilt trotz weniger direkter Ausführungen über Musik als „*übermächtiger Ziehvater der neuesten Soundgeneration*“⁴⁶⁰. Cox fasst zusammen, dass elektronische Musik Deleuzes Anspruch nach einem organlosen Körper gerecht werden kann.⁴⁶¹ Der Körper wird nicht als menschlicher Körper verstanden, sondern vielmehr als greifbarer (Aggregat-)Zustand, als eine „*Kontraktion von Kräften und Flüssen*“⁴⁶². Experimentelle elektronische Musik eignet sich besonders dafür, da sie gewisse Tendenzen unterschiedlicher Musikrichtungen, sich von einer musikalischen Diktatur von Form und Harmonie zu lösen, eint.⁴⁶³ Wie schon erwähnt, bietet die experimentelle Elektronika eine Loslösung von der pulsierenden Zeit und mündet in ein Gefühl des Flusses.⁴⁶⁴ Ebenso gibt es keine wirkliche Organisation in der Musik, sondern einzelne Anhaltspunkte, die Cox, weiterhin in Anlehnung an Deleuze und Guattari, mit wenigen Orientierungspunkten in einer Wüste beschreibt. Durch Pulse, Drone und Wiederholung wird die Form aufgelöst, und es ergibt sich ein besonderer Fluss. Der organlose Körper der elektronischen Musik lässt sich parallel zu Deleuze auf zweierlei Weise kartografisch charakterisieren:

*„Unter Längengrad versteht Deleuze die Verhältnisse der Partikel untereinander, die einen Körper [der immer eine Vielheit ist] bilden. [...] Mit Breitengrad meint Deleuze die affektiven und intensiven Fähigkeiten, die ein Körper im Verhältnis zu anderen Körpern besitzt, die Konzentration von Macht und Fähigkeit, die ihn unterscheidet.“*⁴⁶⁵

Dies bedeutet in der elektronischen Musik, dass der Körper aus einer Montage von Klangeinheiten verschiedener Art besteht, die durch ihre „*Intensitäten*“ und „*Kraftansammlungen*“⁴⁶⁶ eine bestimmte Wirkung auf uns haben.

Martin Büsser kann es auch nicht vermeiden, Deleuze ins Spiel zu bringen⁴⁶⁷, und meint, dass nicht alle elektronische Musik, die sich auf Deleuze berufen will, auch auf ihn bezogen

⁴⁶⁰ s.: Büsser, Martin: Listen and Repeat! Vom großen Elektroboom und der Entpolitisierung des Pop. In: *testcard #3*. S. 141.

⁴⁶¹ vgl.: Cox 2003, S. 162–193.

⁴⁶² vgl.: Cox 2003, S. 165.

⁴⁶³ „*Schließlich fand die klassische Musik ihre Apotheose in der Symphonie, aufgeführt von einem Orchester, das eine gewaltige Hierarchie von Teilen, Ebenen und Strukturen darstellt, vergleichbar einer militärischen Organisation, geführt vom autoritären Dirigenten, der seinerseits dem abwesenden (transzendenten) Genie, dem musikalischen Komponisten, untergeordnet ist.*“ S. Cox 2003, S. 168f.

⁴⁶⁴ vgl. in dieser Arbeit: das Kapitel über Minimalismus, S. 49.

⁴⁶⁵ s.: Cox 2003, S. 191.

⁴⁶⁶ s.: Cox 2003, S. 192.

⁴⁶⁷ vgl.: Büsser 2002, S. 140–148.

werden kann. Beispielsweise sollte laut Deleuze Kunst ihre ganze Komplexität offenbaren. Dies ginge allerdings nur, wenn die Umsetzung so schlicht wie möglich ist. Schon aus diesem Grund kann ein Teil der elektronischen Musik nicht dazuzählen. Somit macht er sich auf die Suche nach einem generellen Beweggrund der Elektronik. Nach seiner Ansicht kann es keine politischen Gründe für den Einsatz von Musik geben, da sämtliche Musik⁴⁶⁸ letztendlich für entgegengesetzte politische Richtungen als Identifikationsmusik genutzt werden kann. Auch befreiende Effekte können nur erzielt werden, wenn das Publikum dafür bereit ist. Allerdings ist für Büsser in einer Musik der „*Soundculture*“, wie er es nennt, nicht der Versuch vorhanden, „*echte*“ oder „*falsche*“ Gefühle zu erwecken, sondern vielmehr den Entstehungsprozess der Gefühle zu hinterfragen. Letztendlich sei dies dann doch eine sehr politische Tätigkeit, denn das, was diese Auseinandersetzung nur auslösen kann, ist Empörung darüber, wie Musik üblicherweise eingesetzt wird.

„Der ‚Ocean of Sound‘ ermöglicht ein kindliches Staunen, befreit vom Verstehenmüssen, fragt nicht danach, wohin ich mich fügen muß, worin ich meinen Platz einnehme, sondern läßt mich staunen und verflüchtigen.“⁴⁶⁹

Derzeit will also zumindest die experimentelle elektronische Musik mit ihrem Augenmerk auf den Klang den Hörer anregen, den eigenen Hörradius zu erweitern.

⁴⁶⁸ Büsser spricht zwar primär von Popmusik, es ist allerdings etwa am Beispiel Wagners, klar, dass dies für die Gesamtheit der Musik gilt.

⁴⁶⁹ s.: Büsser 2002, S. 148.

2.9 Zusammenfassung

Allgemein kann man sagen, dass die experimentelle elektronische Musik immer mehr von einer belächelten Außenseiterposition abrückt. Die Musik- bzw. Tonträgerproduktion unterschiedlichster Stile hat von den Entwicklungen in der elektronischen Musik wichtige Impulse bekommen, und die Errungenschaften der elektronischen Musik haben generell Einzug gefunden, daher werden sie teilweise nicht mehr mit Künstlichkeit in Zusammenhang gebracht.⁴⁷⁰

Die elektronische Musik hat auch unsere Art, Musik zu hören, verändert. Sie hat geholfen, die Entwicklung in Richtung Sound zu beschleunigen. Die experimentelle elektronische Musik führt eine neue Rezeptionsweise an ihre momentanen Grenzen, und die Rezeptionsentwicklung hat eine Verlagerung bzw. Erweiterung der Aufmerksamkeit im Hören möglich gemacht. Auf Musikproduktionsebene geht es nicht nur oder teilweise gar nicht um Melodie und Akkordprogression, sondern (auch) darum, zu hören, welche Mittel außerhalb dieser Parameter angewandt wurden. Besonders im experimentellen Bereich bedarf es auch eines Bewusstseins bzw. Bewusstmachens auf persönlichem Niveau: Während früher externe Regeln wichtig waren, um zu definieren, was gelungen ist und was nicht, muss der Hörer in der experimentellen Musik viel mehr seine persönliche Position beziehen. Kurz gesagt, kann man mehr hören, und Beachtung früher vernachlässigter Elemente kann hilfreich sein, um experimentelle elektronische Musik zu hören bzw. einen Zugang zu ihr zu finden.⁴⁷¹ Wer diese Hörweise dann auch auf sämtliche heute erklingende Musik anwendet, ist, wie Büsser erkennt, viel kritischer in der Betrachtung mancher verwendeten musikalischen Mittel.

Jedes Hören von Musik ist eine Tätigkeit, bei der unser Gehirn eine Leistung vollbringen muss. Sich diese Leistung bewusst zu machen und sämtliche Erweiterungen dieses Bewusstseins mit einzubeziehen kann einen kleinen Beitrag dazu leisten, tiefer in die Musik einzudringen. Erweitertes, bewussteres Hören kann bei sehr unterschiedlicher Musik vollbracht werden und was den Hörer auf intellektuellem Niveau heraus-, aber nicht überfordert, hängt sehr mit der eigenen musikalischen Erfahrung zusammen. Also geht es hier nicht darum, eine schlechtere Musik zu verurteilen. Experimentelle Musik spricht eine gewisse Hörschicht an, die eine besondere Art musikalischer Herausforderung will. Die experimentelle elektronische Musik macht von dem Paradigmenwechsel auf

⁴⁷⁰ Was man vor allem im Zusammenhang mit Musikproduktion sieht.

⁴⁷¹ Diese Aussage bezieht sich natürlich auf die aktuelle Situation. Es ist nicht auszuschließen, dass die Musik, die heute „experimentell“ klingt, vielleicht in Zukunft gar nicht mehr als solches erkannt wird und ebenso passiv aufgenommen werden kann.

Rezeptionsbasis Gebrauch und erfordert eine besondere Aktivität im Hören. Dass zu viel Aktivität auch ermüdend sein kann, ist offensichtlich.⁴⁷²

Anhand von Interviews, die im Rahmen dieser Arbeit geführt wurden, soll nun nachvollzogen werden, welches die Beweggründe der Musiker sind, sich experimentell elektronisch zu betätigen, bzw. ob die bis jetzt getroffenen Aussagen auch der Sichtweise derjenigen entsprechen, die diese Musik machen.

⁴⁷² vgl. auch die Ergebnisse von: Faltin 1979.

3. Umsetzung in der Praxis

3.1 Interviews

Um die Arbeit über experimentelle elektronische Musik zu vervollständigen, wurden einige Interviews mit Musikern⁴⁷³ geführt. Ursprünglich schien es aus Mangel an Informationen über die zeitgenössische Musik einer experimentelleren Ausrichtung in Wien und Umgebung notwendig. Die Interviews wurden frei konzipiert und entsprechen keinem bestimmtem Interviewstil. Teile der Interviews wurden bis jetzt schon zitiert, um gewisse Aspekte hervorzuheben und Parallelen zu ziehen, hier werden sie vollständig aufgeführt und analysiert. Die Interviewpartner waren:

0. Adelhard Roidinger, 1941 geboren⁴⁷⁴, ist etablierter Jazzbassist und Gründer des Studio for Advanced Music and Media Technology an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Das dazugehörige Studium „Musik- und Medientechnologie“ wird allerdings seit wenigen Jahren nicht mehr angeboten. Das Interview mit ihm fällt aus dem Rahmen, da er primär befragt wurde, um Informationen bezüglich der Verbindungen zwischen Jazzmusik und elektronischer Musik zu sammeln. In der folgenden kurzen Analyse wird dieses Interview nicht in Betracht gezogen, es wird im Anhang vollständig abgedruckt.
1. Karlheinz Essl, 1960 geboren, hat eine vielfältige musikalische Ausbildung als Komponist, Musiker und Musikwissenschaftler, wie man auf seiner Website nachlesen kann.⁴⁷⁵
2. Christian Fennesz, 1962 geboren, spielte ursprünglich Gitarre. Er fand zur elektronischen Musik zu der Zeit, als Techno aufkam. Er ist von den befragten Interviewpartnern außerhalb Wiens im Bereich der elektronischen Musik wahrscheinlich der bekannteste.⁴⁷⁶
3. Klaus Filip, 1963 geboren, hat das Elektroakustik-Studium in Wien absolviert und bedient sich hauptsächlich des Computers als Musikinstrument.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Die, wenn man es aus traditioneller Sicht betrachtet, gleichzeitig Interpret und Komponist sind.

⁴⁷⁴ vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Adelhard_Roidinger (Stand: 17.11.2008).

⁴⁷⁵ vgl.: <http://www.essl.at/curriculum.html> (Stand: 17.11.2008).

⁴⁷⁶ vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fennesz> und <http://www.fennesz.com/> (Stand: 17.11.2008).

⁴⁷⁷ vgl.: http://bigbaby.klingt.org/klaus_filip.html (Stand: 17.11.2008).

4. Martin Siewert, 1972 in Saarbrücken geboren, ist ein ausgebildeter Jazzgitarrist, der seinen Weg auch zur elektronischen Musik fand.⁴⁷⁸ Er bedient sich bei Live-Auftritten sehr unterschiedlicher Gitarren, mit deren Hilfe er mittels Effektgeräten und anderer Behelfe elektronische Musik erzeugt.
5. Dieter Kovacic, als Dieb13 und auch unter anderen Künstlernamen vertreten⁴⁷⁹, ist 1973 geboren. Sein Hauptinstrument ist der Plattenspieler, dessen Klänge er teilweise auch mittels Computer bearbeitet.
6. Boris Hauf ist 1974 in London geboren. Er bedient sich hauptsächlich mechanischer Instrumente, darüber hinaus verwendet er auch Synthesizer und Computer.⁴⁸⁰
7. Philip Leitner, oder „Pi“, 1981 geboren, bedient sich heute vorwiegend des Computers mit einem Interface, das er verwendet, um einen meist in Echtzeit von einem anderen Instrument gelieferten akustischen Input zu bearbeiten. Als Jüngster der Befragten wurde er interviewt, um eine sozusagen jüngere Generation zu Wort kommen zu lassen.

Die Transkriptionen der Interviews wurden von den entsprechenden Interviewpartnern gelesen, denen es bei Bedarf freistand, nachträglich Teile der Interviews zu verändern. Teilweise wurde allerdings von dieser Möglichkeit nicht Gebrauch gemacht. Da die Interviews den Inhalt der bisherigen Arbeit ergänzen und auch subjektive Zusatzinformationen bieten, folgen sie nun ausführlich.

⁴⁷⁸ vgl.: <http://siewert.klingt.org/bio.html> (Stand: 17.11.2008).

⁴⁷⁹ vgl.: <http://dieb13.klingt.org> und <http://www.kunstradio.at/diebbio.html> (Stand: 17.11.2008).

⁴⁸⁰ vgl.: <http://hauf.klingt.org/bio/index.html> (Stand: 17.11.2008).

3.1.1 Interview mit Karlheinz Essl am 4.8.2004 – Studio Sammlung Essl

Silvia E. Pagano: Du machst zwar derzeit hauptsächlich elektronische Musik, aber du kommst aus dem sogenannten „klassischen“ – auch wenn das Wort sehr falsch verwendet wird – kompositorischen Bereich. Das ist ganz interessant für mich, weil du nicht unbedingt darauf eingeschränkt bist, mit Computern zu arbeiten. Diesbezüglich gleich die Frage: Wie gehst du vor in der musikalischen Arbeit? Ich habe mir diesbezüglich Stichpunkte notiert: „Unterschied CD-Produktion – live, alleine – mit anderen ...“ Was gibt es da für Ähnlichkeiten, was für Unterschiede?

Karlheinz Essl: Das hängt immer sehr vom jeweiligen Projekt ab. Wenn ich einen Auftrag für ein Orchesterstück bekomme, wäre das etwas völlig anderes, als wenn ich mich mit einem Musiker treffe und wir einen Blind-Date-Gig machen. Die Voraussetzungen sind völlig anders.

Bleiben wir zunächst beim Komponieren. Es gibt bei mir eine verbindliche Ebene, die allen Werkkonzepten gemeinsam ist, nämlich der Versuch, ein Stück nicht von innen anzuschauen, sondern quasi von außen. D.h., bevor ich überhaupt anfangen, etwas auszuarbeiten oder schriftlich festzulegen, versuche ich mir überhaupt vorzustellen, was das Ganze werden soll. Egal, ob Orchesterstück oder elektronischer Soundtrack: Ich versuche zunächst, eine klangliche Vorstellung von dem Stück zu bekommen. Ich stelle es mir vor, ich träume irgendwelche Klangfantasien, lasse mich da hineinfallen und entwickle das über lange Zeit im Kopf weiter. Es entsteht dadurch eine gewisse Sensibilität und eine Vorstellung, die immer präziser wird. Wenn ich dann einen Rahmen gefunden habe, bei dem ich das Gefühl habe, jetzt kenne ich mich besser aus und erkenne bereits eine Möglichkeit eines Anfangens, dann geht's eigentlich richtig los. Bevor ich aber konkret beginne, muss ich zunächst eine innere Vorstellung haben. Es ist dann oft so, dass es sich beim Arbeiten sowieso verändert und manchmal auch in eine ganz andere Richtung geht. Als Einstieg aber muss ich wissen, was das Ganze werden soll, wie es klingen soll. Dabei ist es egal, ob es ein Orchesterstück oder ein Streichquartett wird oder eine Klanginstallation.

SP: Also sozusagen von einem groben Konzept ausgehend ...

KE: Eigentlich von einer sinnlichen Vorstellung. Das ist eben diese spannende Dialektik, dass ich nicht einfach das aufschreibe, was ich in mir höre, sondern dass ich versuche, Metaphern zu finden – im technisch-musikalischen Bereich würden wir von „Algorithmen“ sprechen –, die die erträumte Klanglichkeit erzeugen können. D.h., ich erarbeite mir ausgehend von dieser Klangfantasie einen konzeptionell-strukturellen Zugang, wo ich Systeme erfinde oder Algorithmen baue, die in jene Richtung gehen, die ich mir klanglich vorgestellt habe.

SP: Gibt es Sachen, die mit dem Computer möglich sind, die mit Instrumenten nicht möglich wären, oder andersherum?

KE: Ich habe gerade eine interessante Erfahrung gemacht: Ich schreibe ein neues Stück für sieben Posaunen – *Faites vos jeux!* –, das in einem Open-Air-Konzert aufgeführt werden soll. Das findet im Oktober in Mürzzuschlag statt, bei einer Wehranlage, wo ein Bach aufgestaut wird. Da ist ein kleiner Bach, da ist Landschaft und Wald und ein kleiner Stausee ... und dort sind auch die Posaunisten verteilt, und das Publikum befindet sich darunter. Das Stück ist der Versuch, ein Konzept, das ich zuvor für elektronische Musik entwickelt habe – nämlich für die Installation „Seelewaschen“ in Korneuburg –, mit Instrumenten umzusetzen. In Korneuburg war das eine Klangbegleitung zu einer Lichtinstallation von Rainer Gottemeier. Da waren auf einer ehemaligen Werft in sehr großem Abstand Lautsprecher aufgestellt, zum Teil auch jenseits des großen Hafenbeckens. Jeder Lautsprecher war eine autonome Spielstation, auf der eine CD im Shuffle-Mode gelaufen ist. Auf der CD waren Pausetracks und Tracks mit Sound drauf, die mit dem Shuffle-Modus immer neu zusammengewürfelt worden sind. Aus dem klanglichen Zusammenspiel zwischen den sieben Lautsprechern entstand ein sich ständig erneuerndes musikalisches Gebilde, das nicht vorhersehbar war. Nach einer gewissen Zeit kennt man zwar das Material, aber das, was jeweils zusammentrifft, ist unvorhersehbar und wirkt dabei immer spannend. Der Versuch war, ein ähnliches Konzept zu verwenden, allerdings mit Livemusikern. Die Posaune [wird eingesetzt], weil es ein Instrument ist, das gut im Freien klingt und weit trägt. Ein Streichinstrument braucht einen Raum, um zu klingen, das würde OpenAir nicht funktionieren, aber Posaunen tragen gut und klingen schön und haben auch ein breites klangliches Spektrum. Ich habe lange überlegt, wie das Stück funktionieren soll: Die Idee von dem Stück ist nicht, dass es eine Partitur gibt, dass da ein Dirigent wachelt und das Ganze åf och obigspüt wird, sondern jeder Musiker ist sozusagen eine autonome Spielstation, die für sich funktioniert. Erst durch die Überlagerung dieser sieben Schichten entsteht das ganze Stück. Das funktioniert so, dass die Musiker Noten haben, allerdings nicht gewöhnliche Stimmen, wie man sie kennt: Ich wollte ein Notationssystem entwickeln, das mobil ist. [Wollte,] dass die Musiker nicht einen Ablauf, den sie sich vorher überlegt haben, realisieren, sondern dass dieser jedes Mal anders ist. Da habe ich Folgendes gemacht ... *[steht auf, holt etwas]*. Das sind insgesamt 48 verschiedene Klangmodelle. Davon gibt es drei verschiedene Kategorien: Es gibt lange Klänge, die schön an- und abschwellen oder von *niente* auf *forte* gehen oder laut [beginnen] und leise werden. Dann gibt's sogenannte „Punkte“, kurze, laute Attacken, und zuletzt noch so etwas wie rhythmisch-melodische Motive. Eigentlich habe ich mir gedacht, man könnte den Musikern ein Blatt mit den 48 Klangmotiven in die Hand geben und sagen: „Jetzt spielt einfach irgendeine Abfolge durch.“ Ich habe mir überlegt, vielleicht baue ich da so eine Art grafisches Labyrinth ein, wo man mit Verzweigungen arbeitet. Dann ist mir aber klar geworden, dass das ja Musiker

aus der Blåsmusik sind, die solche abstrakten Konzepte nicht gewohnt sind; die würden sich allenfalls einen einzigen Weg ausdenken und den dann jedes Mal spielen, weil sie das einfach gewohnt sind. Und dabei ist mir die Idee gekommen mit dem „Shuffle“ von den CDs. Wo „shuffelt“ man denn noch? Im Wirtshaus! Bei der Blåsmusik. Erst wird gspü't, dann geht man ins Wirtshaus, dann trinkt man, und dann werden Karten geschuffelt, gemischt, und dann wird wieder gspü't – diesmal mit Spielkarten. Ich habe mir gedacht: Die adåquate Notation ist eigentlich ein Kartenspiel. Und jetzt bin ich dabei, ein Kartenspiel zu machen. Das heißt, diese musikalischen Modelle werden auf Spielkarten gedruckt. Auf jeder Karte ist ein Klangmotiv drauf, jeder Musiker bekommt einen Kartenstapel, mischt diesen und erzeugt sich so seine verbindliche Abfolge der Motive und spielt diese einfach. So viel zur Frage, was mit Computern möglich ist und mit Instrumenten nicht, oder schon. Insofern kam diese Lösung aus der Erfahrung mit den CDs. Das Lustige bei den Karten ist, dass ich zunächst gedacht habe, das ist ja einfach, da nehme ich ja einfach ein A3-Papier, teile mir dies in Raster ein, kopiere die Noten drauf, lasse es durch den Xerox laufen, schneide das mit der Maschine in Streifen, habe dann schöne Karten ... Das funktioniert aber nicht! Um Karten mischen zu können, brauchen die abgerundete Ecken. Es muss ein ganz spezieller Karton sein, der muss griffig sein, der muss beschichtet sein, damit er beim Mischen nicht pickt. Darüber habe ich mit meiner Grafikerin gesprochen, und wir arbeiten jetzt zusammen an der Umsetzung des Kartenspiels.

Ich habe den Aufführungsort zuvor besucht, habe mit den Leuten gesprochen, die das machen, und habe dabei schon eine Vorstellung bekommen, wie das werden könnte. Die Posaunisten stehen dort weit voneinander entfernt, jeder hat sein Instrument. Sie alle spielen relativ wenig reduziertes Material mit verschiedenen langen Pausen dazwischen, und dadurch entsteht eine Art Klang-Environment. Das funktioniert zwar nicht wie eine Komposition mit Höhepunkt und Entwicklung, sondern läuft in einer Weise ab, die man nicht vorhersehen kann. Dann habe ich eben lange darüber nachgedacht, wie man das notieren könnte und was [das] für Klangmaterial ist. Dann kam die Idee, die Töne zu reduzieren: Es gibt in dem Stück eigentlich nur 8 Zentraltne [mit gewissen Zusätzen und Abweichungen], aus denen alles aufgebaut ist. Diese Töne lassen sich beliebig kombinieren, so dass alle Zusammenklänge damit gut möglich sind und Sinn machen. Das geht sogar so weit (*zeigt auf ein Motiv*), dass sich da sogar ein Zitat aus der 5. Symphonie von Gustav Mahler ausgeht: „tam – tatatatam – tatatataaaa – ram.“ Das ist auch schön. Jeder Musiker spielt dies genau einmal, und während des Stücks kommt immer wieder dieser Mahler durch. Das ist so ein kleiner Witz, aber der integriert sich völlig in das gesamte harmonische Gefüge.

Aber es gibt noch einen anderen Aspekt, wo Computer den Instrumentalisten haushoch überlegen sind. Ein Computer wird nie müde. Mit dem Computer kann man eine Musik in Szene setzen, die nie aufhört, das geht mit Musikern natürlich nicht. Es gibt zwar bereits

bei Satie ein Beispiel, wo er so etwas Ähnliches versucht hat – „Vexations“ –, dieses Klavierstück, das man über 700-mal wiederholen muss und das ich weiß nicht wie viele Stunden dauert. Das war ein ein bisschen spleeniger Versuch, so etwas mit einem Instrumentalisten umzusetzen. Mit Computern ist das klasse, man programmiert sich ein klanggenerierendes System, das autonom abläuft, monatelang, ohne dass man irgendwas tun muss. So wie das, was ich für die Aboriginal-Ausstellung ULURU gemacht habe.

SP: Wie ist es denn mit der Improvisation? Das Kartenspiel grenzt ja an Improvisation ...

KE: Im Grunde hat es mit Improvisation nichts zu tun, weil die Musiker keine Entscheidungen treffen. Die Entscheidung, was sie spielen, ist ihnen durch das Mischen abgenommen. Das Einzige, was sie tun können, ist zu entscheiden, wie lang sie die Pause machen, bis sie das Motiv der nächsten Karte spielen. Selbst dafür gibt es einen Zeitrahmen: Die Pause darf nicht kürzer als vier und nicht länger als dreißig Sekunden sein, aber innerhalb dieses Rahmens können die Musiker frei entscheiden. Weiters können sie entscheiden, wie lang sie die ausgehaltenen Töne spielen: so lang, wie der Atem reicht, bis hin zu einer vorgegebenen Mindestdauer. Das hat aber auch nichts mit Improvisation zu tun, das ist Interpretation. Die Idee ist vielmehr, dass die Musiker die Ohren aufmachen, hören, was die anderen machen, und dann entscheiden, „antworte ich sofort, oder lasse ich mir Zeit, oder steige ich später ein?“. Mit Improvisation hat das aber nichts zu tun, weil man beim Improvisieren schöpferisch tätig ist und etwas im Moment erfindet.

SP: [...] Die Frage, die ich stellen wollte, ist: Wie gehst du vor, wenn du improvisierst? Hast du beispielsweise bei einem BlindDate⁴⁸¹ trotzdem irgendwelche Muster, an die du dich hältst?

KE: Das hat sich sehr verändert. Mittlerweile bereite ich mich sehr gut vor, d.h., ich versuche den Musiker im Vorfeld kennenzulernen, was gerade jetzt passiert: Ich fahre im Oktober nach Paris, ans IRCAM zum Festival RESONANCES, um dort eine Klanginstallation zu machen. Bei dieser Gelegenheit habe ich im Internet den ukrainischen Sänger Kamil Tchalaev kennengelernt, der einen unglaublichen Stimmumfang von 5 Oktaven hat und auch elektronische Musik macht. Wir haben vereinbart, ein Blind-Date-Konzert in Paris zu machen, und er ist gerade dabei, eine Location zu finden. Ich habe ihm gesagt, er muss mir unbedingt Aufnahmen schicken, und er hat mir CDs geschickt, ich habe mir das angehört. Wir mailen uns täglich mehrmals und versuchen uns dabei gegenseitig kennenzulernen und Ideen zu entwickeln. Das ist schon wichtig, dass ich weiß, was für ein Wesen der Musiker ist, was er für Vorlieben hat. Wenn ich mich für ein BlindDate vorbereite, versuche

⁴⁸¹ Das ist der Ausdruck, den Karlheinz Essl verwendet, um eine Improvisation zu definieren, bei der die Teilnehmer davor noch nicht gemeinsam improvisiert haben.

ich die Klangwelten des anderen in mein System zu integrieren, damit ich eine Basis habe, um ihm mit seinen eigenen Tönen antworten zu können, aber auf eine andere Weise, als er es machen würde. Ich verwende deshalb nicht die allseits beliebte Methode, einen Live-Input zu verarbeiten oder den Musiker zu sampeln. Ich spiele immer on Live-Input, aber ich nehme davor Materialien vom Musiker auf und bereite sie so zu, dass sie für mich gut handhabbar sind, und verwende sie dann in meinen Algorithmen.

SP: Du hast gesagt, das hat sich geändert, mit der Zeit ...

KE: Am Anfang habe ich mir gedacht, na gut, ich habe mein System⁴⁸², da habe ich irrsinnig viele Möglichkeiten, ich kenne mich da ganz gut aus, und ich nehme mir das heraus, was mir grad passend erscheint. Das kann aber oft den musikalischen Fluss zerstören, wenn man anfängt zu suchen: Was habe ich denn noch, was gibt's denn da in diesen vielen tausend Möglichkeiten? Zum Spielen mache ich mir da jetzt so etwas wie eine Registrierung, wie wenn jemand seine Orgel registriert, damit es Situationen gibt, die abrufbereit sind und die ich miteinander in Bezug setzen kann. Oftmals sind die auch so ausgewählt, dass die Sachen miteinander gut kombinierbar sind. Ich arbeite in letzter Zeit viel mit harmonischen Strukturen, die nicht unbedingt tonal sein müssen, aber die miteinander vielfältig in Beziehung gebracht werden können.

SP: Bezüglich Notation haben wir eigentlich schon gesprochen. Gibt es vielleicht sonst noch etwas dazu zu sagen? Wann notierst du Musik? Notierst du Musik nur für Instrumente, oder – das ist zwar nicht wirklich Notation – machst du dir irgendwelche Stichpunkte, wenn du mit Computern arbeitest?

KE: Es gibt eine Notationsmethode, die ich für Improvisationen entwickelt habe. Ich habe die Erfahrung gemacht, wenn mehr als drei Leute zusammenspielen, wird es schwierig. Wenn man fünf, sechs, sieben, acht, neun Leute hat, besonders wenn man sie nicht kennt, ist es schwer, dass da nicht ein Chaos-Sumpf entsteht, wo jeder glaubt, er muss dauernd spielen. Um das aufzubrechen, habe ich die Idee gehabt, dass ich Musikern eine Art Zeitplan mitgegeben habe. Dieser war auf Millimeterpapier notiert wie eine mehrstimmige Partitur, wobei jeder Musiker Zeitklammern hat, die angeben, wo er spielt und wo er pausiert. Die Musiker haben Stoppuhren und wissen, jetzt spiele ich zwei Minuten, fünfzehn Sekunden, in dem Moment, in dem ich aufhöre, beginnt die nächste Stimme, habe wieder Pause, setze dann wieder ein. Ich habe schon einige Konzepte mit solchen Zeitklammern realisiert. Damit lassen sich sehr schön Formen bauen und Dramaturgie erzeugen.

⁴⁸² m@ze°2.

Es gibt noch ein anderes Modell, das ich bei zwei Stücken verwendet habe, wo die Musiker nicht Notenpapier bekommen oder Millimeterpapier mit Diagrammen, sondern Bildschirme, auf denen Spielanweisungen erscheinen. Das erste Projekt, das war 1998, hat „Champ d’Action“ geheißen. Das ist zugleich der Name eines belgischen Ensembles für Neue Musik. Jeder Musiker verfügte über einen Laptop. Jeder Laptop war über MIDI mit meinem Laptop verbunden, und ich habe über MIDI Spielanweisungen an die angeschlossenen Laptops geschickt, und die Musiker mussten diese dann umsetzen. Das war ein eigenes Spielsystem, aber ziemlich kompliziert. Das war sogar **sehr** kompliziert! Später habe ich mich entschieden, ein Stück zu machen, das die Erfahrung aus diesem Projekt aufnimmt und in anderer Weise umsetzt. Das war „more or less“, das 2002 zum ersten Mal gespielt wurde. Da hatten die Musiker auch Computer, nur dass da die Spielanweisungen viel einfacher sind und die Musiker die Möglichkeit hatten, selbst umzuschalten. Die Musiker können auf Knopfdruck neue Spielanweisung generieren, die unvorhersehbar ist. Eine solche Spielanweisung besteht aus zwei Teilen: Der eine Teil ist eine Bezeichnung für einen Strukturtyp, den ich genau beschrieben habe, und dazu wird ein zufallsgeneriertes dreizeiliges Gedicht erzeugt, eine Art Haiku, das die Interpretationsanweisung dieser Struktur beinhaltet. Dieses Stück habe ich bereits mit mehreren Ensembles gemacht. Begonnen haben wir in Holland, mit dem Nieuw Ensemble in Amsterdam, dann habe ich das mit dem Ensemble Champ d’Action gemacht, in Antwerpen, und darauf mit dem Ensemble Recherche in Brüssel. Das sind ja keine Improvisatoren, das sind eigentlich klassische Musiker. Aber es funktionierte auch mit ihnen unglaublich gut, und es sind daraus sehr unterschiedliche Stücke entstanden.

SP: Das ist sehr interessant. Gerade wenn man über das Pentagramm hinaussieht gibt es ja unheimlich viele Möglichkeiten, und es ist interessant zu sehen, wer welche Lösungen findet.

KE: Was meinst du mit „Pentagramm“?

SP: Über die Notenlinien hinaus, in Richtung Improvisation, was es da für Möglichkeiten gibt. Irgendwo braucht man schon, im Normalfall, irgendein Raster. Lösungen, wie man das macht, gibt es ziemlich viele.

KE: Es gibt eigentlich nur Spezialfälle. Das Raster kann auch sein, dass man gemeinsam probt, sich dabei gegenseitig kennenlernt und dann schon weiß, was der andere an Material hat oder wie er reagiert. Ich zeig dir ein Beispiel ... *(holt etwas)* Das ist ein Konzept für drei improvisierende Laptopspieler. Das sind sozusagen die einzelnen Schichten, das ist die Timeline ...

SP: Hält man sich da in der Sekunde genau dran?

KE: Nein. Schau, das ist ein Minutenraster. Ob der jetzt fünf oder zehn Sekunden länger spielt, ist nicht so wichtig. An so einer Stelle wär's natürlich schön, wenn beide zusammen einsteigen, wenn sie sich anschauen und vielleicht on queue einsteigen. Schön wäre es aber auch, wenn die beiden Musiker an dieser Stelle gemeinsam aufhören. Aber das sind Dinge, die man relativ leicht bei einer Probe besprechen kann.

SP: Die nächste Frage, da sich meine Arbeit speziell mit elektronischer Musik auseinandersetzt: Welche Bedeutung hat deiner Meinung nach elektronische oder Computermusik innerhalb der gesamten Musik, oder welche Rolle spielt sie?

KE: Schwierig! Ich glaube, dass die Bedeutung immer mehr steigt, dass sie wichtiger wird. Das ist ja auch so ein breites Feld, das geht ja quer durch alle Genres, von der Popmusik ...

SP: Wenn man es ganz genau nimmt, ist ja heutzutage fast alles Computermusik, weil ja alles am Computer geschnitten wird.

KE: Besonders im kommerziellen Bereich. Wenn ich an alle Mainstream-Blockbusters denke, wie Madonna oder Britney Spears. Das sind alles im Grunde ...

SP: ... Gute Produzenten ...

KE: Ja, genau. Gute Produzenten stecken dahinter. Bands in dem Sinne gibt es kaum mehr so wie früher. Ich sehe natürlich im Bereich von zeitgenössischer Musik, dass Signal-Processing, Klangverarbeitung, elektronische Live-Klänge etc. immer mehr an Bedeutung gewinnen. Natürlich ist das auch Mode, man glaubt damit am Puls der Zeit zu sein, wenn man das auch verwendet. Da die Medien und die Mittel immer einfacher zu handhaben sind und nicht mehr so exklusiv sind, wird es immer mehr verbreitet. Ich glaube, es schreckt heute keinen mehr, in ein Konzert zu gehen, wo Lautsprecher aufgestellt sind. Auch die technischen Umstände sind nicht mehr so kompliziert und eine Spezialistenarbeit wie früher. Heute kann man schon relativ bald selbstständig mit diesen Techniken arbeiten.

SP: [...] Es gibt gerade in der Elektronik Leute, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen. Einerseits mit unterschiedlichsten Hintergründen: die, die von der noch sogenannten E-Musik kommen, oder die, die von der Jazzmusik kommen, oder die, die von der Rockmusik kommen, usw. Du bist ja eigentlich sehr aufgeschlossen, du machst keine Unterscheidungen, du arbeitest mit Leuten zusammen, die eben die unterschiedlichsten Hintergründe haben. Merkt man da Unterschiede in der Arbeitsweise?

KE: Absolut. Die Erfahrung von vielen Jahren in diesem Bereich, mit Livemusik und Elektronik, ist einfach die, dass es mehr Spaß macht, mit Musikern zu arbeiten als mit Nichtmusikern, weil Erstere ein breiteres Feld von Möglichkeiten haben und deswegen auch reaktiver sind. Gerade die elektronische Musik ist oftmals ein Rückzugsbereich von Leuten,

die zwar Musik machen wollen, aber zu wenige Voraussetzungen dafür mitbringen. Da ist es leichter, sich an ein Kastl zu klemmen und herumzuschrauben, als ein Instrument zu spielen. Solche Leute haben natürlich auch ihre eigenen Strategien entwickelt, wenn sie sich durch Abgrenzung – in Bezug auf ihr musikalisches Material – in einem sehr abstrakten Feld bewegen. Wenn man sich dazu die Vienna Noise Music Szene anschaut mit ihren „Brizzel“-Klängen, die der Fennesz aufs Tapet gebracht hat. Das hat eine unglaubliche Verbreitung gefunden. Und daraus entsteht dann ein beliebiger, unpersönlicher Musikstil. Am Anfang, wie der Fennesz mit dieser Platte herausgekommen ist, ich glaube, sie hieß „Hotel Paral.lel“, da war das etwas ganz Besonderes, etwas Frisches und Unverbrauchtes, das hat mir gut gefallen und gefällt mir heute auch noch. Fünf Jahre später ist daraus eine Massenströmung geworden. [Wenn] jeder, der irgendwie einen Computer bedienen kann, auch diese gleichen Knarz- und Fiepsgeräusche produziert und auch darauf bedacht ist, nur ja nichts „Umgangssprachliches“ oder Persönliches hineinfließen zu lassen, dann nervt mich das einfach. Deswegen arbeite ich mittlerweile weniger mit Elektronikern, sondern vor allem mit Instrumentalisten. Besonders mit Leuten, die ein breites Spektrum an Möglichkeiten haben, die nicht nur Neue Musik spielen, sondern die auch improvisieren, die im Jazz zuhause sind, die mit ihren Instrumenten Klangexperimente durchführen. Da kann unheimlich viel an Neuem entstehen. Eines der schönsten Erlebnisse mit Elektronikern war interessanterweise mit einem DJ. Der ist gar nicht sonderlich bekannt; er nennt sich DJ Scale und macht ganz eigentümliche Musik. Er verwendet alte ethnologische Platten, außereuropäische Musik, ganz merkwürdige Feldaufnahmen, und baut daraus unglaublich schöne Klanglandschaften. Mit ihm habe ich mich musikalisch unheimlich gut verstanden.

SP: Der Fennesz selber ist ja ursprünglich Gitarrist.

KE: Genau, der war ja Rockmusiker.

SP: Natürlich ist das jetzt generalisierend, aber er ist sozusagen der Vorreiter, und viele, die ihm das nachmachen, haben anscheinend vorher noch keine Gitarre in der Hand gehabt.

KE: Was bei ihm ganz wichtig ist, ist, im Unterschied zu mir, das Material. Er spielt vieles selber auf der Gitarre oder auf dem Klavier ein und verarbeitet das dann live. Bei mir ist das umgekehrt, das Material ist eigentlich etwas sehr Anonymes und etwas sehr Formbares, das noch wenig Eigencharakter hat. Ich versuche es durch den Prozess der Aufführung und durch die Art, wie es verwendet wird, zu etwas Spezifischem werden zu lassen.

SP: Teilweise ist die Frage, die jetzt folgt, zwar schon beantwortet worden, aber ich stelle sie trotzdem. Die Unterschiede in der Arbeitsweise, stellen die eher eine Bereicherung dar, oder sind die eher problematisch?

KE: Eine Bereicherung, keine Frage! Es ist natürlich so, dass es viele Möglichkeiten und Zugänge gibt, und ich lerne natürlich auch durch die Beschäftigung mit anderen.

SP: Es wird vor allem in der alternativen Szene davon gesprochen, dass die Elektronik in einer Krise ist. Dass Kruder und Dorfmeister es einmal geschafft haben, im Rest der Welt berühmt zu werden, aber damit hatte sich's. Es gibt niemanden, der sonst den Durchbruch geschafft hat. Siehst du das problematisch, siehst du da eine Krise?

KE: Das geht ja von ganz anderen Voraussetzungen aus, das ist ja Mainstream.

SP: Auch bezüglich Fennesz wird gesagt, dass es nur einen gibt und danach waren nur Leute, die ihn nachgemacht haben. Es gibt keine neuen Impulse.

KE: Dieser Hype mit „Vienna Electronic Music“ hat eigentlich damit zu tun, dass damals das Medium noch relativ neu war und dass sich da in Wien, ich weiß nicht, warum, plötzlich etwas Starkes entwickelt hat, weil mehrere Leute da plötzlich herausgekommen sind. Das wird man nie wieder in dieser Weise haben. Das war eine Art Pionierstimmung. Aber ich sehe da gar keine Krise. Ich sehe, dass meine Arbeit ohne Computer schwer vorstellbar ist, selbst wenn ich Instrumentalmusik mache, und dass es mir ermöglicht, aus meinem kompositorischen Elfenbeinturm auszubrechen. Vor gut 10 Jahren gab es eine Gruppe von Künstlern um den Literaten Peter Waterhouse, den Maler Johannes Zechner und die Modeschöpferin Edwina Hörl – die wollten eine Art Symposion machen, wo wir gemeinsam einen Raum gestalten mit unserer Kunst und Leute zum Gespräch einladen. Ich bin in diesen Diskurs eingestiegen, und der Zechner hat gesagt: „Ja und dann spielst du was oder machst du was.“ Und ich habe gesagt: „Wenn ich ein Stück schreibe, brauche ich ein Jahr dafür!“ Damals war es für mich nicht vorstellbar, selber etwas aufzuführen. Ich musste mich eines Ensembles oder eines Instrumentariums bedienen und dafür eine Partitur schreiben. Das war damals für mich nicht anders vorstellbar. Und plötzlich sind diese Dinge – dank des Computers, der Elektronik und der Beschäftigung damit – für mich ganz anders handhabbar. Heute wäre das für mich ein großes Vergnügen, und ich könnte viel anbieten, was ich da beitragen könnte.

SP: Wie stark wird deine Musik außerhalb Österreichs beachtet?

KE: Mehr als in Österreich ... Aber das ist klar, Österreich ist ja klein. Du brauchst nur ein Websearch machen. Mittlerweile tauche ich auch immer wieder in Blogs auf: „Da gibt's übrigens so einen verrückten Typen in Wien, der macht irre Sachen. Da gibt's fLOW und

den REplayPLAYer...“ Oder sie sprechen von einer „schattenhaften Figur ...“. Das kommt nicht unbedingt aus dem Bereich der Hochkultur, wie wenn man in der Carnegie Hall eine Aufführung hat. Aber es vermittelt einem das Gefühl, dass man irgendwie präsent ist. Natürlich gibt es Sachen, die eine breitere Öffentlichkeit haben, wie letztes Jahr, als ich in Brüssel zum Ars Musica Festival eingeladen war, oder jetzt am IRCAM. Es hat sich interessanterweise ergeben, dass in den letzten zwei Jahren in Österreich wieder mehr Aufführungen waren als früher, weil offensichtlich das Veranstalterwesen sehr träge ist. Irgendwann, mit drei, vier oder fünf Jahren Verspätung, merken die Leute, da gibt's auch den Karlheinz Essl. Dann kommen plötzlich Aufträge und Aufführungsmöglichkeiten. Aber das ist ein ziemlich träges System. Wohingegen die Sache mit Internet unheimlich schnell reagiert und sich besser verbreitet und nicht von wenigen Zentren aus gesteuert wird. Was die Neue Musik und ihre Festivals in Österreich angeht, gibt es hier ganz wenige Figuren, die das Geschehen bestimmen. Ihre Namen sind bekannt, und man weiß, dass die ihre eigenen Vorlieben haben und ihre eigenen Interessen und aufgrund dessen eine bestimmte Perspektive erzeugen. Da kann man mal drinnen sein oder wieder draußen sein, aber das ist nicht so wichtig, weil es natürlich andere Leute, andere Länder oder andere Bereiche gibt, wo man mehr Aufmerksamkeit erzeugt.

SP: Beschränkt sich das jetzt auf Europa?

KE: Es gibt auch eine starke Amerika-Achse. Ich hatte es mir so eingerichtet, dass ich jedes Jahr einmal für längere Zeit in Amerika bin und dort Leute treffe, mit denen ich spiele, und dann eine kleine Tour mache, um Kontakte zu pflegen. Dort habe ich auch elektronische Musikfestivals besucht. Das ist wichtig, um Kontakte zu vertiefen. Mir ist es oft passiert, dass ich jemanden über E-Mails kannte, und dann standen wir uns plötzlich gegenüber und sind ein Bier trinken gegangen.

SP: Jetzt kommt die vorhin angekündigte Frage: Wie definierst du deine Musik? Wenn dich jemand fragen würde, was das denn ist ...

KE: Es ist immer schwer, sich selbst zu definieren, und ich verweigere es mittlerweile, Programmheft-Texte über meine Stücke zu schreiben.

SP: Ich habe das auf der Website gesehen, dass eigentlich die letzten Texte zu Werken schon einige Jahre her sind.

KE: Ja. Mache ich nicht mehr, weil ich denke, dass durch das Werk oder das Stück sowieso viel ausgesagt wird. Warum muss das noch auf einer sprachlichen Ebene reflektiert werden? Das mache ich bewusst nicht mehr.

SP: Das ist auch eine Antwort.

KE: Was allerdings der Fall ist, ist, dass ich nicht so einfach einzuordnen bin. Beim Georg Friedrich Haas weiß man, der schreibt Streichquartette und Orchesterwerke, arbeitet mit dem Klangforum und hat eine Professur in Graz. Den schätze ich übrigens sehr. Da ist es ziemlich klar, was er macht. Beim Fennesz weiß man, der macht seine Soloprojekte, ist viel in Japan, ist in England ein Star, macht CDs und spielt ab und zu mit seinem Computer mit Leuten zusammen. Das ist auch relativ klar. Und ich mach sowohl das eine als auch das andere, und dann mache ich noch Klanginstallationen. Das ist für manche Leute, gerade im Veranstaltungsbereich, ein Problem, weil die oft nicht wissen, wie sie mich einordnen sollen. Und gerade wenn man auch im intermedialen Bereich arbeitet, also wenn man sich für Film interessiert oder mit Bildern arbeitet und mit Räumen, fühlen sich viele Kuratoren und Veranstalter überfordert, weil das nicht mehr ihr Gebiet ist. Auch bei Zeitungen. In dem Moment, in dem man mit mehreren Medien arbeitet, fühlt sich nicht mehr der Musikredakteur zuständig, aber auch nicht mehr der Tanzredakteur, weil da ja auch Musik dabei ist, dann wird es wirklich schwierig.

SP: Heutzutage drückt man ja wirklich gerne Stempel auf.

KE: Ich weiß allerdings wirklich nicht, welchen Stempel man mir aufdrückt. Früher hat man immer gesagt: „Der Essl, der geht von der seriellen Musik der 50er-Jahre aus und arbeitet in diesem Bereich weiter.“ Das stimmt ja auch, das stimmt immer noch. Allerdings sagt das wenig aus. Das ist eher eine Art von Handwerk oder Zugang, aber das sagt wenig über meine Musik und ihre Klangästhetik aus.

SP: [...] Mit welchem Programm arbeitest du auf Computerbasis und warum?

KE: Die Frage beantworte ich, indem ich ein bisschen aushole. Ich habe vor über 20 Jahren begonnen, mich mit Fragen der Kompositionstheorie zu beschäftigen. Ich war damals ein junger Student, habe bei Friedrich Cerha Komposition studiert und steckte in einer massiven Krise, weil ich eigentlich von einer anderen Kompositionsauffassung herkam: Hindemith, Genzmer, Neoklassizismus waren damals für mich wichtig. Da komme ich nun zum Cerha, und der hat mich total verunsichert. Er hat gesagt, was ich da mache, das ist heutzutage überhaupt nicht mehr relevant. „Sie kennen sich viel zu wenig aus mit zeitgenössischer Musik. Sie müssen vielmehr Literaturkenntnis haben. Hören Sie doch einmal Stockhausen, beschäftigen sie sich mit Webern!“ Ich hatte damals aus Vorurteilen diese Musik abgelehnt. Da war also dieser Zwang, mich mit dieser Musik zu beschäftigen, und wie das so oft ist, wenn man etwas kennenlernt, was man nicht kennt, fängt man auch Feuer. Das war 1983 so. Damals gab es aus Anlass des 100. Geburtstags von Anton Webern ein Musikfestival in Wien. Der Cerha hat mich nach dem Unterricht immer mitgenommen ins Konzerthaus, ich habe nie etwas zahlen müssen, er hat mich da reingeschleust. Und diese Musik, die ich mein ganzes Leben zuvor nicht gehört hatte, hat

mich unglaublich fasziniert. Da ist für mich eine ganz neue Welt entstanden und hat eigentlich eine Krise ausgelöst, weil ich in der Art, in der ich vorher komponiert hatte, nicht mehr weitermachen konnte. Die Rettung war, dass ich mich auf Analysen gestürzt habe. Der Cerha hat gesagt, wenn ich nicht komponieren kann, soll ich wenigstens Analysen bringen. Folglich habe ich mich mit Alban Berg beschäftigt und später mit Webern. Über Webern kam ich auch zu Boulez und Stockhausen. Ich habe mich auch intensiv mit den theoretischen Texten beschäftigt, habe mir die alten Bände von „die reihe“ kopiert und sehr genau studiert und kam dann über meinen Freund Gerhard Eckel, der gerade ein Stipendium in Holland hatte, in Kontakt mit Gottfried Michael Koenig. Er war für mich die eigentliche Offenbarung, weil ich durch ihn eine völlig neue Sichtweise bekommen habe. Der Knackpunkt war, dass ich ein Streichquartett von ihm gehört habe, das er 1959 geschrieben hatte. Ich habe mir die Partitur besorgt, kannte die Aufnahme mit dem Lassalle-Quartett und wollte es einfach analysieren. Ich war analytisch eigentlich ziemlich gut, ich hatte ein gutes analytisches Instrumentarium entwickelt, aber bei diesem Stück bin ich völlig ausgestiegen. Also habe ich Koenig einen Brief geschrieben mit der Bitte, ob er mir nicht einige Hinweise geben kann, weil ich alleine nicht mehr weiterkomme. Als Antwort kam, dass dieses Stück sein erstes war, bei dem er mit Zufallsoperationen gearbeitet hat. Das hat mich völlig von den Socken gehauen, weil das Stück für mich so intentional gestaltet schien, dass ich nie gedacht hätte, dass hier der Zufall eine Rolle spielt. Dann hat er mir mehr über die Entstehung des Stückes erzählt und auch Skizzenmaterial zukommen lassen. Das hat mich derart fasziniert, dass ich eine genaue Analyse des Stückes gemacht habe, die später in den Musik-Konzepten veröffentlicht wurde. Das war ein völlig neuer Blick auf die Komposition, nämlich das Arbeiten mit Algorithmen. Zu dieser Zeit, das war 1983, habe ich auch Kontakt gehabt mit Leuten, die sich bereits damals mit Computern beschäftigt haben. Zunächst habe ich dies total abgelehnt, weil für mich Computer und Musik nichts miteinander zu tun haben, aber kurze Zeit später hatte ich schon selber einen Rechner. Wir haben damals eine Gruppe namens „Kybernikos“ gegründet. Das waren Gerhard Eckel, ein gewisser Eugen Brochier, Thomas Heininger und Walter Schweiger, der ist aber schon lange tot, er ist beim Bergsteigen abgestürzt. Er war eine Hoffnung am jungen Komponistenhimmel, er ist leider viel zu früh von uns gegangen. Wir haben gesagt, wir wollen gemeinsam eine Plattform gründen, wir arbeiten mit Medien, mit Elektronik, mit Computern und wir machen unsere eigene Konzertreihe. Wir haben sogar etwas Geld aufgetrieben, von der IGM, und sind mit einem ausgeliehenen klapprigen VW-Bus, vollgepackt mit Lautsprechern und Equipment, durch die Lande gefahren und haben eine kleine Tournee durch Oberösterreich absolviert, wo wir unsere eigenen Stücke gespielt haben. Der Höhepunkt war in Linz, im Posthof, und das Konzert dort war nicht so schlecht. Durch diese Gruppe habe ich eben zum ersten Mal mit Computern zu tun gehabt, weil Eugen Brochier für eine Computerzeitschrift gearbeitet hat und dort Testberichte geschrieben hat, weshalb er immer die neuesten Rechner zum Ausprobieren hatte. 1985

hatte er einen Siemens-PC. Ich durfte im Sommer seine Wohnung hüten, die Blumen gießen und diesen PC benutzen. Da hatte ich zum ersten Mal einen Computer in der Hand. Als er zurückkam, habe ich ihm gesagt: „Du, ich kann nicht mehr ohne Computer sein, ich habe mich so sehr daran gewöhnt, wie komme ich zu einem Computer, kann ich mir überhaupt einen leisten?“ Er hat gesagt: „Ich habe gehört, im Herbst kommt eine ganz neue Maschine heraus, die heißt ATARI, die ist auch nicht allzu teuer und hat ein grafisches User-Interface ...“ Da habe ich mir wirklich einen ATARI gekauft. Kurz, nachdem er herausgekommen ist. Damals hatte er knapp unter 30.000 Schilling gekostet. Da war BASIC drauf, aber es gab nicht einmal Textverarbeitung. Es war eine Maschine ohne Software. Gemeinsam mit dem Gerhard haben wir in BASIC versucht, Kompositionsalgorithmen zu erfinden. Da die Ausgabe mit Ton nicht möglich war, haben wir grafisch gearbeitet, d.h., wir haben einfach Systeme erbaut, die einfach eine grafische Struktur erzeugen. Da BASIC für mich nicht so gut handhabbar war, bin ich später auf LOGO umgestiegen, das gab es nämlich auch am ATARI, das ist eine von LISP abgeleitete Sprache aus dem Bereich der Artificial Intelligence. Ich habe mich auch mit der Theorie von LOGO beschäftigt. Die Idee von LOGO war, dass man Kindern ein Werkzeug in die Hand gibt, damit sie sich ihre eigenen Welten erschaffen können. Man baut sich sozusagen „Micro-Worlds“, indem man aus einer Sprache, die mit wenigen Bestandteilen ausgestattet ist, seine eigenen Spracherweiterungen baut. Diese Idee habe ich übernommen, um mir ein Environment für meine kompositorischen Projekte zu bauen. Ich habe es „Computer-Aided Composition Environment“ genannt, und es war ein über viele Jahre sorgsam entwickeltes und gepflegtes Set von LOGO-Routinen, mit dem ich eine ganze Reihe von Instrumentalwerken komponiert habe. Der Vorteil war, dass es listenorientiert ist, und man damit sehr komplexe Datenstrukturen wie Parameterlisten von musikalischen Ereignissen verwalten konnte. Der Nachteil war, dass es unheimlich langsam war und nur auf der symbolischen Ebene funktioniert hat, d.h., die Ausgaben waren nicht Klang oder Bild, sondern reine ASCII-Zeichen. Das war oft so, dass der Rechner über Nacht einen Job gerechnet hat. Am nächsten Tag hatte ich zwei A4-Seiten im Drucker, darin standen Parameter für bestimmte Ereignisse, die in der Zeit stattfinden. Die mussten erst einmal in eine Form von Notation transkribiert werden, um sich das auch vorstellen zu können. So habe ich viele Jahre zugebracht und auch eine ganze Menge Stücke geschrieben. Dann bin ich 1992 ans IRCAM gekommen – ich war eingeladen, dort ein Stück zu realisieren. So kam ich zum ersten Mal in Berührung mit Max. Das hat mich wirklich wie ein Blitz getroffen, weil ich erkannt habe, dass alles das, was ich mit LOGO mache und was so unglaublich langsam, so mühsam und schwerfällig ist, dort in Echtzeit funktioniert und ich sofort akustisches Feedback bekomme. Da war damals schon diese IRCAM-Workstation, also das, was jetzt Max/MSP ist. Man hatte ja auch eine akustische Ausgabe. Während der Arbeit an dem Stück, das den Titel „Entsagung“ trägt, habe ich eben begonnen, mein LOGO-System peu à peu auf Max/MSP umzustellen. In Wirklichkeit war es aber so, dass

ich das Stück noch mit dem ATARI komponiert habe. Der ATARI hat für den elektronischen und den instrumentalen Part Partiturlisten erzeugt, die dann von Max/MSP (damals lief das auf der IRCAM-Workstation) interpretiert und in Klang umgesetzt worden sind. Das war die Verschleifung vom alten System, das nicht Echtzeit war, hin zur Echtzeit. Später war es so, dass ich immer mehr zu Max/MSP umgeschwenkt bin und seit dieser Zeit eigentlich gar nicht mehr mit LOGO arbeite. Ich verzichte mittlerweile beim Komponieren von Instrumentalmusik darauf, mit Computern zu arbeiten. Ich verwende zwar noch immer Algorithmen, aber die mache ich lieber mit der Hand oder von mir aus mit dem Taschenrechner, weil das Programmieren ein unheimlich mühsamer Prozess ist. Ich bin draufgekommen, dass ich wesentlich schneller und auch näher an der Sache dran bin, wenn ich die Dinge nicht mit dem Computer mache. Aber das Denken ist das gleiche. Früher war es so, da habe ich wirklich vier Monate programmiert und ein Monat komponiert. Jetzt hat sich das Verhältnis umgekehrt.

Es ist mir aber wichtig zu sagen, dass ich nicht von null auf angefangen habe. Ich habe viel von meinen musikalischen Vätern gelernt: von Xenakis, Koenig, Stockhausen, Boulez. Auch von Ligeti, aber mehr im Konzeptionellen. Die alle waren schon sehr wichtig.

SP: Natürlich. Elektronische Musik reicht ja weiter zurück. Der Computer erleichtert zwar alles ...

KE: Ja und wichtig war auch Koenig, weil er schon in den 60er-Jahren Programme geschrieben hat für die Erzeugung musikalischer Strukturen. Mit einem dieser Programme – PR1 – habe ich eine Zeit lang sehr intensiv gearbeitet. Ich habe auch ein ganz lustiges Stück damit komponiert, das heißt „Oh tiempo tus piramides“ – das ist Spanisch und heißt auf Deutsch „Oh Zeit deine Pyramiden“ und ist ein Zitat von Jorge Luis Borges aus der berühmten Novelle „Die Bibliothek von Babel“. Dort geht's um die Vorstellung, dass es eine unheimlich große Bibliothek gibt, die voll mit Büchern ist, und diese Bücher bestehen aus der Kombination aller Zeichen des Alphabets. Über weite Strecken findet man nur Kauderwelsch, aber man stößt immer wieder auf ein Buch, wo etwas Sinnvolles drinnen steht, wie etwa „Oh tiempo tus piramides“ – und dann versinkt das Buch wieder in ein Rauschen von Buchstaben. Durch die vollständige Permutation und Kombination der Buchstaben des Alphabets können alle Texte erzeugt werden, auch das, was du da als Vorlage hast, und zwar nicht nur dieser Text, sondern auch alle Variationen, die du darüber geschrieben hast, und alle Vorstudien. Das ist sozusagen die Vorstellung, die Borges ausspinnt, dass im Grunde durch Zusammenwürfeln alles, was gedacht oder geschrieben wurde oder geschrieben werden wird, möglich ist. Irgendwer hat einmal nachgerechnet, wie groß diese Bibliothek sein muss. Ich glaube, größer als unser Universum.

SP: Das wundert mich jetzt eigentlich nicht.

Bei dir kommen ja öfters entweder literarische Zitate oder Inspiration aus der Literatur. Ist das nur Zufall?

KE: Nein, das ist kein Zufall. Dafür bin ich empfänglich.

SP: Ja, kreative Bereiche greifen öfters ineinander.

Hast du eine Vorstellung bezüglich deiner musikalischen Zukunft? Hast du irgendwelche speziellen Sachen vor für die Zukunft?

KE: Ich möchte keine großen Pläne über viele Jahre machen. Einerseits lasse ich mich gerne von dem Fluss mitnehmen, in dem ich gerade bin. Ich bin nicht ein Mensch, der sich unheimliche Ziele steckt und unglücklich ist, wenn er die nicht erreicht. Es gibt aber ein Desiderat, das ich habe und hoffe, irgendwann in der nächsten Zeit erfüllen zu können. Wenn ich die Zeit dafür habe und auch die Ruhe: ein Orchesterstück wieder zu schreiben. So einen riesigen Schinken, der einfach klingt „wie Sau“. Ich habe auch schon begonnen, mir Skizzen zu machen, weil das eine sehr extreme Arbeit ist, die viel Zeit und Vorbereitung braucht. Wenn man im elektronischen Bereich viel mit anderen Medien arbeitet, ist schon eine besondere Herausforderung, sich auf eine so große Sache zu konzentrieren.

SP: Was ist Musik, bzw. was für eine Bedeutung hat sie für dich?

KE: Das sind zwei verschiedene Sachen. Wenn ich jetzt polemisch antworte, würde ich sagen, Musik ist alles das, was eine bestimmte Gruppe von Leuten für Musik hält. Das hat etwas sehr Wahres, da es heutzutage keinen allgemein verbindlichen Musikbegriff gibt, sondern dass Musik als gesellschaftliches Phänomen eine ganz wichtige Rolle hat, weil sie identitätsstiftend ist, weil es uns gemeinsam hilft – wie das bei Maturana heißt –, „konsensuale Welten“ zu bilden, dass wir uns auch auf einer gemeinsamen Ebene begegnen können. Soweit zum Musikbegriff. Das Zweite war?

SP: Was für eine Bedeutung hat Musik?

KE: Für einen Musiker ist die Musik wahrscheinlich so wichtig wie die Luft zum Atmen. Ich weiß nicht, wie ich die Frage beantworten soll ... Musik ist ja allgegenwärtig ... Wenn man schaut, wo Musik überall gespielt wird – sogar im Internet ... Alle sind völlig verrückt nach Musik. Das Schreckliche ist, dass in diesem breiten Angebot, das in der Welt existiert, nur eine unglaublich schmale Schiene bedient wird. Es gibt so viel interessante Musik außerhalb dieses Horizonts, die wir nicht kennen, weil sie uns nicht nahegebracht wird. Man müsste fast wie ein Forscher sein, der entlegene Radiostationen aufsucht, oder irgendwelche abgefahrene MP3-Labels, um Sachen zu hören, die man sonst nicht hört. Wenn ich mir denke, selbst das iTunes-Musicstore ist voll von all den Blockbustern. Was mich sehr interessiert, ist Musik, die von völlig anderen Voraussetzungen her kommt. Was mich sehr

stört, ist die unglaubliche Verengung des Musikgeschmacks. Es gibt einige riesengroße Majors, die sich den Markt aufteilen und immer wieder fusionieren, aber das ist ja nicht unbedingt das, was Musik ausmacht. Interessant sind gerade jene Sachen, die außerhalb unserer westlichen Welt entstehen.

SP: Das große Problem dabei ist, dass man das bewusst suchen muss.

KE: Es ist das Gleiche mit dem Supermarkt ... Es gibt in Österreich mittlerweile auch nur mehr ganz wenige Supermarktketten, die sich den Markt aufteilen. Wenn man gezwungen ist, zum Billa, zum Spar oder zum Hofer einkaufen zu gehen, bekommt man viele Sachen einfach nicht mehr. Das heißt, man müsste eigentlich, wenn man die Zeit und das Interesse aufbringt, wieder auf die Märkte gehen, zu den Bauern gehen, zu den Produzenten selber, um die guten Sachen zu bekommen, und wahrscheinlich ist das mit der Musik auch ganz ähnlich. Wir trinken zu Hause gerne Cidre, aber es ist sehr schwer, Cidre zu finden. Den gab es eine Zeit lang beim Merkur. Da standen immer zwei Kisten in einem Regal, die haben wir immer gleich gekauft, und dann waren sie weg. Schließlich haben sie das Produkt ausgemustert, und ich weiß nicht mehr, wo ich hingehen muss, um Cidre zu bekommen. Das ist das Problem, dass es überall immer den gleichen Schrott gibt, aber die feinen Sachen, die es nicht in großen Mengen gibt, die muss man einfach suchen. Genauso ist es mit der Musik.

SP: Das ist schade.

3.1.2 Interview mit Karlheinz Essl am 6.8.2008 – Studio Sammlung Essl

Das Interview begann in diesem Fall nicht ganz eindeutig, sondern im Gespräch über die Arbeit, in dem dann schon ein relevantes Thema der Arbeit und des Interviews vorweggenommen wurde: Emotionen.

Karlheinz Essl: [...] Die Sprache eignet sich natürlich nur bedingt, um [Emotionen] zu beschreiben und auszudrücken. Deshalb machen wir ja auch Musik. Aber es ist schon so, dass Emotionen auch bei mir eine sehr wichtige Rolle spielen. Ich würde das auch von meiner Seite ganz stark unterstützen, was Christian Fennesz sagt, dass die eigene Musik, die man macht und live spielt, durchaus einen therapeutischen Wert hat, weil sie einen in Zustände jenseits des Normalen bringt. Es ist fast wie ein Trip, nur halt ohne Drogen. Dieser Trip geht halt über die körpereigenen Substanzen: Glückshormone, Serotonin, was immer da ausgeschüttet wird ... Das spüre ich schon total. Das gibt mir auch irrsinnig viel Kraft, und deswegen mache ich das auch so gern.

Silvia E. Pagano: So was Ähnliches hat auch Dieb13 gesagt.

KE: Das wundert mich, das hätte ich nicht gedacht. Er wirkt auf der Bühne immer so total cool und so kontrolliert.

SP: Das ist eine von den Fragen, die ich dir auch stellen wollte ...

KE: Ich möchte nicht vorgreifen, wir machen es so, wie du willst.

SP: Es ist schon O.K., wenn das jetzt so spontan kommt. Dann nehme ich diese Frage einfach vorweg: Wenn du auf der Bühne stehst und improvisierst oder musizierst, was denkst du dir dabei?

KE: Ich muss da ein bisschen ausholen. Wenn es möglich ist, versuche ich, viele Stunden vor dem Konzert in dem Raum zu sein, wo das Konzert dann stattfindet. Weil es für mich total wichtig ist, diesen Raum irgendwie zu spüren, zu erfassen und intuitiv zu erfassen. Das heißt, ich muss mich lange in diesem Raum befinden und brauche sehr viel Ruhe und viel Zeit und probiere einfach alle möglichen Sachen aus. Es geht nicht nur um den Soundcheck, sondern darum, den Raum mit seinen Möglichkeiten zu erfassen, so dass ich ihn wie ein Instrument handhaben kann. Es ist im Grunde so: Ich versuche mich auf den Raum einzustimmen. Es ist fast wie ein Einschwingen auf den Raum. Wenn das Konzert ist, bin ich im besten Fall in einer Art euphorischem Zustand, ein bisschen außerhalb meiner selbst, im Zustand einer luziden Trance, wo alles wie von selbst funktioniert. Das heißt, ich denke in dem Sinn nicht, sondern ich bin in einem Zustand jenseits des Denkens, wo eigentlich alles über Intuition und Gefühle läuft, die aber doch einen Rückhalt im Kognitiven haben. Es ist also nicht so, dass alles aus dem Bauch funktioniert, sondern es gibt Dinge, die man sich im Kopf zurechtgelegt hat, in Bezug auf bestimmte Stücke, Konzepte oder

Ideen, die einfach sofort abrufbar sind. Das funktioniert, ohne dass ich darüber nachdenke. Wie Abfahrtsrennfahrer, die fahren diesen Parcours einmal, das heißt, sie proben die Strecke, dann speichern sie diese im Gehirn. Gemeinsam mit dem Träger wird diese Strecke im Geiste verinnerlicht, so dass sie überhaupt nicht mehr darüber nachdenken. Sie stehen auf den Brettlern und fahren einfach, und sie wissen genau, was sie machen, ohne dass sie darüber nachdenken. Das ist der ideale Punkt beim Spielen. Egal, ob das Stücke sind, die eine Form haben, ein Konzept oder eine richtige Struktur, oder ob es freie Improvisationen sind, aber es geht darum, dass der Kopf irgendwie zurücktritt in eine Art Hintergrundmodus, der nicht mehr die Kontrolle hat, und dass das „Limbische“ – oder wie immer man das bezeichnen mag – sich auch auf einer unterschwelligeren Ebene mit dem Publikum verbindet. Dies wird dann das zentrale Steuerelement.

Und wenn man zu zweit spielt, bekommt man im Idealfall – und das passiert Gott sei Dank recht oft – eine Art subliminale Kommunikationsebene. Das bedeutet, dass man sich gar nicht einmal anschauen braucht, man hört, was der andere macht, man spürt das, und darüber gibt es eine Art von Verbindung, wie wenn man sich gegenseitig mit Kabeln ansteckt. So, dass man nicht viel nachdenkt, sondern sich auch dort begegnet. Das bedeutet jetzt gar nicht, dass man mit diesem Menschen schon gespielt haben muss. Meine Erfahrung ist, dass BlindDates bzw. BlindGigs dann funktionieren, wenn man den Menschen vorher auf einer anderen, vielleicht einer außermusikalischen Ebene kennengelernt hat. Beim Radfahren, Spaziergehen, Essen oder einem Theaterbesuch. Da gibt es verschiedene Möglichkeiten, wo man einfach versucht, mit dem anderen – ich sage es mal im Sinn des Radikalen Konstruktivismus – „konsensuelle Welten“ zu finden. Das kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Irgendwo gibt es dann Gemeinsamkeiten, und das gibt eine Art Verbindung. Das kann eine Basis liefern, auf der die musikalische Kommunikation ablaufen kann.

Das zur Frage des Denkens. Was denke ich? Ich versuche möglichst wenig zu denken, aber nicht das Hirn auszuschalten. Das Hirn läuft im Hintergrund hinten, aber es ist nicht mehr eine vordergründige Kontrollebene, sondern es läuft wie von selbst.

SP: Du hast gerade gesagt, dass es eigentlich egal ist, ob es freie Improvisation ist oder ein fertiges Stück. Was gibt es denn für Unterschiede, wenn du frei improvisierst oder wenn das Stück eine Form hat?

KE: Vielleicht stimmt es nicht ganz, es ist nicht ganz egal. Die Grundbedingung ist die gleiche. Ich sag' das jetzt mal ganz plakativ: dass das Hirn in einen anderen Zustand versetzt wird und sozusagen das Intuitive, Emotionale irgendwie in einen Vordergrund schiebt. Bei frei improvisierten Stücken ist das Besondere, dass man nicht weiß, was passieren wird, und dass man im Moment Entscheidungen trifft, die weitreichende Konsequenzen haben können, und dass man letztlich – zumindest in der freien

Improvisation – versucht, einen gemeinsamen Klang zu schaffen. Ich persönlich mag diesen Ansatz nicht, der aus dem Free Jazz kommt, dass jeder sozusagen seine Schicht hat, seine Funktion, und jeder mit enormem Energieeinsatz seine Ströme abfeuert. Der Schlagzeuger pulsiert die ganze Zeit, der Bassist spielt unheimlich schnelle Läufe und der Saxofonist lässt sich drüber. Das interessiert mich überhaupt nicht. Mich interessiert eher, dass diese Instrumente, auch wenn sie sehr unterschiedlich sind, versuchen ein Gemeinsames zu bauen. Es ist eine Art Polyfonie, aus diesen Unterschiedlichkeiten etwas Gemeinsames zu bauen. Das muss ja nicht immer verschmolzen und homogen sein, sondern das kann ja auch heterogen sein, aber es ist immer sozusagen ein Gebilde, das da entsteht und sich verschieden formt und auch mal ganz klar und einfach wird und sich ausdifferenziert.

SP: Ich glaube, es war dieses Gespräch über Improvisation von dir ...

KE: Mit dem Jack [Hauser]!⁴⁸³

SP: Ja. Ich glaube dort stand, dass du gerne, wenn du mit Leuten improvisierst, auch gerne provozierst. Ist das jetzt noch der Fall?

KE: Es gibt viele Strategien – eine ist die Provokation. Weißt du, es geht immer darum, was ich erreichen will. Möchte ich provozieren, um jemanden zu einer neuen Art des Spielens herauszufordern, oder provoziere ich, um jemanden zu verärgern? Für mich ist es total wichtig, dass alles, was passiert, ich sage das jetzt mal ganz plakativ, aber es ist mir wirklich ganz wichtig, unter dem Deckmantel von – ich sag's mal so – Liebe steht. Es geht nicht darum, dass man eine Battle macht und zeigt, wie toll man ist, wie gut man spielen kann und wie virtuos man ist, sondern, im Gegenteil: Man versucht, den anderen zu unterstützen. Man versucht ihn vielleicht auch durch Provokation in eine Art Zustand zu versetzen, in dem er etwas anderes macht als üblicherweise. Aber der Impetus dessen, was dahintersteht, lautet: Ich möchte, dass wir gemeinsam stark sind, und ich möchte nicht, dass der andere untergeht oder sich ungut fühlt. Dafür habe ich eine starke Sensibilität. Das hat sich vielleicht erst über die Jahre entwickelt. Am Anfang, wenn man so jung und frisch ist, dann muss man sich auch die Hörner abstoßen und vieles ausprobieren. Aber der liebevolle Umgang ist eigentlich das, was mir immer wichtiger wird. Das ist auch ein Grund, warum ich im Unterschied zu früher immer gerne mit den gleichen Leuten spiele. Es hat sich so ein Stamm von Musikern herausgebildet, mit dem ich mich einfach unglaublich wohlfühle. Ich nenne ein paar Namen: Das ist der Klaus Burger, ein Tubist; ich spiele sehr gerne mit der Flötistin Cordula Bösze und habe jetzt einen Gitarristen

⁴⁸³ vgl: Essl, Karlheinz: Improvisation über „Improvisation“. Jack Hauser im Gespräch mit Karlheinz Essl. In: *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen: Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*. Hrsg. von Dominik Schweiger. Wien 2004, S. 507-516.

in Berlin, Seth Josel, mit dem es ganz wunderbar klappt. Dann hat man auch das Verlangen, mit diesen Menschen weiterzumachen. Es ist so wie mit Partnern. Es ist schön, wenn man eine längerfristige Beziehung hat und nicht immer von einem zum Nächsten geht. Das ist eigentlich immer unerfüllt.

SP: Dann gehe ich mal die Fragen ab. Die erste Frage ist: Wie gehst du mit dem Publikum um?

KE: Dieses Konzept der Liebe – das ist so heikel, aber wichtig, ich meine es so – umgreift auch das Publikum. Bevor ich ein Konzert mache, bete ich, dass ich demütig werde und dass ich einen Draht zum Publikum finde, dass ich einfach runterkomme auf eine ganz einfache, basale Ebene und mich mit diesen Menschen energetisch verbinde. Ich möchte nicht meine Musik da rauslassen und die Leute damit irgendwie überrollen. Ich möchte irgendwie schauen, dass auf einer energetisch offenen Weise ein Austausch stattfinden kann und nicht eine Art von Gefälle herrscht: Da oben gibt es den Macker und da unten die Doofen, die nur die Ohren aufmachen. Ich versuche, dass man sich doch irgendwie gemeinsam auf Augenhöhe befindet und dass da nicht einer der große Zampano ist, der zeigt, wie toll er ist.

SP: Warst du schon in der Situation, dass du ein Publikum hattest, das mit deiner Musik nicht vertraut war?

KE: Ja, oft.

SP: Hast du es dann geschafft, das Publikum für dich zu gewinnen?

KE: Das ist halt immer der Kampf. Das passiert oft, dass man wo eingeladen ist irgendwo im Ausland und dann die Leute einen nicht kennen oder einfach sagen: „Ja, was ist denn das? Schau ma mal.“ Dann merkt man am Anfang eine gewisse kritische Reserviertheit: „Ja, was wird denn das?“ Und dann ist es schön, wenn man das Gefühl bekommt, dass die Leute warm und weich werden, dass allmählich eine gemeinsame Schwingung entsteht. Solche Situationen gehen zum Beispiel wunderbar mit dem Klaus Burger, weil wir einfach auf einer sehr ähnlichen Ebene sind und einen ähnlichen Ansatz haben.

SP: Wann ist für dich eine Live-Performance gelungen?

KE: *(Überlegt)* Vielleicht wirklich dann, wenn so eine Art von magischem Moment entsteht, wo man durch das Spielen in einen Zustand des Außer-sich-Seins gerät, der sich dann auch auf andere überträgt. Das bedeutet überhaupt nicht, dass man auf einer ganz einfachen musikalischen Ebene agiert. Das hat nichts damit zu tun, dass man jetzt z.B. mit bestimmten repetitiven Mustern, Rhythmen, Pulsationsgeschwindigkeiten oder bestimmten Harmonien ... Damit kann man ja relativ einfach einen solchen Zustand künstlich erzeugen. Das meine ich gar nicht. Das kann auch eine ganz abstrakte, komplexe Musik sein. Aber

[wichtig ist,] dass man irgendwann einen Zustand erreicht, wo die Musik plötzlich von sich aus zu sprechen beginnt und wir Menschen, die die Instrumente bedienen, nur mehr die Erfüllungsgehilfen der Musik sind, die sich selbst gestaltet. Das klingt vielleicht paradox, denn die Musik braucht immer den Menschen, aber es löst sich so von einem ab. Wenn so was passiert, wenn also die Musik selber zur Sprache kommt und sich zeigt ohne diese Menschlein an ihren Instrumenten mit ihren ganzen Problemen – wenn das passiert, dann würde ich sagen, ist eine Performance gelungen. Das passiert nicht immer, das muss man auch sagen.

SP: Was ist für dich das Besondere an der Improvisation?

KE: Dass man im Moment ein Stück komponiert. Für mich hat Improvisation immer etwas mit Komponieren zu tun. Also nicht: Ich habe diese Muster, Klischees, Sprachmittel, die ich jetzt einfach einsetze, sondern ich versuche aus dem Moment heraus ein Stück zu schaffen. Es ist ein Unterschied, ob ich alleine improvisiere oder mit jemandem Zweiten. Wenn ich mit mir selber improvisiere, brauche ich eine Art Instanz, an der ich mich reiben kann. Es ist im Grunde ziemlich absurd, mit sich selbst zu improvisieren, weil es normalerweise einfach nicht geht. Aber dadurch, dass ich mit einem Computerprogramm arbeite, das ich selber geschrieben habe, das aber ganz bewusst auch Unvorhergesehenheiten einprogrammiert hat, habe ich eine Instanz, die mir etwas entgegensetzt, was ich nicht immer erwarte und nicht immer kontrollieren kann und will. Dann beginnt eine Art von Provokation, oder Konfliktsituation, bei der ich versuche, eine Lösung zu finden. Die eine Möglichkeit ist, ich lasse mich davon anregen und versuche dem etwas entgegenzusetzen, also dem nachzugehen. Oder ich kann auch sagen: „O.K., mein lieber Computer, du bist mir jetzt ein bisschen zu frei, zu chaotisch, ich nehme dich wieder an die Kandare, und du musst eher in eine Richtung gehen, die ich will.“ Dann werden kreative Prozesse in Gang gesetzt, die man sich ja vorher nicht überlegen kann.

Wenn ich hingegen am Schreibtisch komponiere, passieren diese Sachen auch, aber in einem völlig anderen Zeitmaßstab. Ich habe das schon erzählt mit dem Konzept von „In-Time“ und „Out-Of-Time“, ich glaube, das kommt in dem Improvisationsinterview mit dem Jack Hauser vor, dass man sich beim Komponieren außerhalb der Zeit befindet, das heißt, man abstrahiert die Zeit, und beim Improvisieren ist man in der Zeit und kann aus dieser Zeit nicht hinaussteigen, und das macht eine besondere Qualität. Weil alles, was liegt, das pickt. Das ist wie im Kartenspiel. Man kann nicht sagen: „Nein, ich nehme das zurück, ich fange noch einmal an.“ Nein, das geht nicht! Die Aktion, die du gesetzt hast, musst du einfach bis zum bitteren Ende durchspielen.

Das ist die große Kunst, wenn man einen Fehler macht. Den Fehler gibt es auch, und zwar im Kontext, denn es bildet sich während des Spielens eine Art Regelsystem heraus, das nicht von außen kommt, sondern aus dem Spiel hervorgeht. Und wenn man gegen das

Regelsystem verstößt, entweder weil man unabsichtlich einen Fehler macht, oder weil man es bewusst tut, muss man damit irgendwie umgehen. Die guten Improvisatoren – auch im Jazz zum Beispiel – versuchen den Fehler zu wiederholen, wenn sie ihn machen, und aus dem Fehler ein Prinzip zu machen. Dann wird nämlich der Fehler eliminiert.

SP: Ich habe ja schon gefragt, was du denkst, während du improvisierst, die andere Frage wäre: Was machst du, während du improvisierst?

KE: Vordergründig spiele ich ein Instrument. Das ist aber nicht ein gewöhnliches akustisches Instrument, sondern ein elektronisches, das ich über verschiedene Interfaces bediene. Im Grund sind die Interfaces kompositorische Parameter, sehr abstrakte Sachen, die von mir zugewiesen sind. Ich kann z.B. den Grad von Harmonizität, den Grad von Periodizität oder Rhythmik oder Pulsation oder Lautstärke oder Granularität steuern. Das sind sehr abstrakte Konzepte, aber ich versuche z.B. die Regler, die ich bediene, durch das Üben so weit mit meinem Körper zu verbinden, dass ich den Klang, wie ich ihn mir vorstelle, fast schon in den Fingern spüre. Ich versuche das Hirn irgendwie nach hinten zu klappen, dass es mit seiner Analytik nicht im Vordergrund steht. Ich muss einfach nur intuitiv wissen, was ich im jeweiligen Zusammenhang machen muss. Das geht wirklich nur, wenn ich mich regelmäßig damit beschäftige.

Wenn ich mit anderen improvisiere, geht es darum, dass jeder mit seinen Mitteln, mit seinem Instrument, jene – ich sag's wieder mal mit Maturana – „konsensuellen Welten“ aufbaut, die durchaus auch heterogen sein können.

SP: Wenn du mit Leuten musizierst, spielst du ja meist mit Musikern, die ein herkömmliches Instrument spielen. Was ist der Vorteil von mechanischen Instrumenten?

KE: In erster Linie, dass es Instrumente mit einer Geschichte sind. Mit einer Tradition, mit einem Repertoire, mit Spieltechniken und Möglichkeiten, die mir zu einem gewissen Grad vertraut sind. Darüber hinaus hat jeder Instrumentalist eigene Dinge für sich entdeckt, wie die „Inside Flute“ von Cordula Bösze, wo sich Mikrofone im Inneren der Flöte befinden und damit Dinge hörbar gemacht werden, die man normalerweise bei der Flöte nicht wahrnimmt oder die bewusst ausgeklammert werden. Das ist eine sehr interessante Spannung: Einerseits ist die Flöte ein sehr altes Instrument, dessen physikalische Funktionsweise relativ einfach ist. Durch die Mikrofonierung kommen nun andere Aspekte hinzu, die aus der Flöte etwas ganz Neues machen. Das interessiert mich. Mich interessiert das Wissen: „Das ist eine Flöte, da gibt es das und das und das, was möglich ist, und diese Spieltechniken, diese Stücke.“ Und die Frage: „Was macht der Interpret damit, wie kann er sich mit mir verbinden?“ Deswegen spiele ich so gerne mit akustischen Instrumenten. Bei der Elektronik reicht mir, dass ich es mache. Es gibt bestimmte Musiker, mit denen ich auch sehr gerne elektronisch arbeite, Richard Barrett zum Beispiel, weil der

eine große Virtuosität an den Tag legt und er eine große Kontrolle über Klänge hat. Ich mag aber nicht mit Leuten spielen, die das Instrument nicht so richtig beherrschen und nur Texturen abfeuern oder irgendwelche Grooves ablassen, was einfach geht. Mich interessieren die Leute, die eine Virtuosität – aber keine leere Virtuosität, sondern eine instrumentale Beherrschung haben, wo ich das Gefühl habe, sie sind auch in der Lage, ganz spontan zu reagieren. Energie ist ja nicht nur ein Fließen von Wellen, sondern es können auch Spritzer sein. Da möchte ich wirklich, dass das auch ankommt, aufgefangen wird und weitergegeben und nicht nur in Wattebäuschen abgefedert wird.

SP: Was ist im Gegensatz dazu das Positive an der elektronischen Komponente?

KE: Das Positive ist ja, dass die Geschichte und Anekdote des Instruments bei den elektronischen Instrumenten vielleicht nicht so im Vordergrund steht, obwohl – das muss man leider auch sagen – sich nichtsdestotrotz bestimmte Klischees herausgebildet haben, die noch schwerer zu entkräften sind als die Klangklischees eines akustischen Instrumentes.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

KE: Ich habe relativ früh Klavier gespielt und hatte eine Klavierlehrerin, die von Anfang an mit mir auch Tonsatz und Gehörbildung gemacht hat. Das war sehr gut. Weil ich mit sieben Jahren schon Akkord- und Harmonielehraufgaben lösen und dies auch am Klavier spielen musste. Das hat mir später sehr geholfen, dass ich schon gewusst habe, was Kadenz sind und was es für harmonische Stufen gibt.

Später, als Teenager, bin ich mit avancierter Rockmusik in Kontakt gekommen, wobei mich nie jene Musik interessiert hat, die aus dem Rock 'n' Roll kommt. Die war mir eigentlich immer ziemlich wurst. Was mich hingegen interessiert hat, war Rockmusik, die mit Mitteln arbeitet, die aus der zeitgenössischen Musik kommen. Also mit komplexen Arrangements, mit nichttrivialen Rhythmen und Harmoniefolgen. Was ich sehr geliebt habe, waren beispielsweise die frühen Pink Floyd, besonders ihre Klangexperimente wie „Interstellar Overdrive“, wo auf einer ganzen LP-Seite ein Rausch von elektronischen Klängen inszeniert wird. Was ich sehr gemocht habe, und immer noch mag, ist Gentle Giant, die zwar weniger bekannt sind, aber die ich für eine großartige Band halte. Auch die frühen Genesis, als Peter Gabriel noch dabei war. Und nicht zuletzt, ganz wichtig: Krautrock. Allerdings nur eine ganz bestimmte Richtung, und zwar jene, die eher aus der Avantgarde kommt und nicht unbedingt auf einem Rockkontext fundiert. Es gibt da eine Band, die mir immer noch sehr wichtig ist und mich sehr beeindruckt: Can, die auch mit Stockhausen zu tun hatte, weil die Musiker bei ihm zum Teil in die Schule gegangen sind. Das ist deswegen interessant, weil da vier, fünf Leute zusammenkommen, die aus verschiedenen Richtungen kommen: Ein Free-Jazz-Schlagzeuger, ein klassischer Kappellmeister, ein Jazzbassist, ein Rockgitarrist

und ein japanischer Sänger, der nicht eigentlich singen kann, sondern im Grunde eine Art Vokal-Performance macht. Das finde ich eine unglaublich spannende Mischung. Das interessiert mich viel mehr als manche Hardrock-Bands, die ihren 4/4-Takt herunterschrummen. Das habe ich als Kind und als Jugendlicher auch schon gespürt. Einen Gitarristen mag ich sehr gern, das ist der Jimi Hendrix, vor allem deswegen, weil er das Instrument so anders spielt als die anderen und die E-Gitarre so neu definiert hat, was mich heute noch immer sehr fasziniert.

Natürlich kommt noch die Klassik hinzu. Ich habe mich einige Zeit sehr, sehr intensiv mit Bach beschäftigt, vor allem mit seiner Orgelmusik. Später kam natürlich im Laufe des Studiums die ganze klassische Tradition dazu: Beethoven (der mir auch sehr wichtig ist), Brahms, Schönberg, Webern – sozusagen die ganze deutsche Schiene.

SP: Die nächste Frage wäre: Welches sind deine Einflüsse?

KE: Wie gesagt, einerseits diese Art von avancierter Rockmusik, wo ich auch keinen richtigen Begriff dafür finde. Sehr wichtig ist auch alte Musik vor Bach. Ich habe mich während meines Musikwissenschaftsstudiums sehr intensiv mit Gregorianischem Choral und gotischer Musik auseinandergesetzt, vor allem mit dem Werk von Ockeghem, Dufay und Binchois und auch mit so interessanten Kompositionsprinzipien wie der isorhythmischen Motette, Kanonstrukturen, mit denen ich als Komponist in gewisser Weise immer noch operiere, auch wenn das weitergedacht wird. Das hat mich schließlich zum algorithmischen Komponieren gebracht, denn da gab es schon ähnliche Modelle bei diesen franko-flämischen Meistern.

SP: Warum hast du angefangen, elektronische Musik zu machen?

KE: Ich wollte es immer schon machen – schon als Jugendlicher. Nur war es damals kaum möglich, da die Technik nicht verfügbar oder unerschwinglich war. Ich habe als Teenager aus Elektronik-Baukästen, die ich von meinem Onkel zu Weihnachten bekommen habe, einen Sinus-Generator gebaut, den ich mittels Fotozelle ansteuern konnte. Damit habe ich mir einen kleinen Synthesizer gebaut, bei dem ich durch Bewegungen der Hand die Sinustöne verändern konnte. Also bin ich da am Klavier gesessen, habe mit der Fotozelle diese Sinus-Quetscher gemacht und am Klavier dazu improvisiert. Ich wollte immer einen Synthesizer haben, einen modularen Stecksynthesizer à la Moog, den man mit Patchkabeln programmieren kann. Ich habe mich damit auch theoretisch beschäftigt. Allerdings war es damals unmöglich, sich so was zu leisten. Später dann, wie ich auf der Hochschule elektronische Musik studiert habe, habe ich zum ersten Mal mit einem echten Modulsynthesizer gearbeitet. Später hat sich das weiterentwickelt. Es war nicht nur der Klang, der mich interessiert hat, sondern die neuen kompositorischen Möglichkeiten. Mir geht es auch nicht um den Klang, sondern darum, was ich als Komponist machen kann. Ich

kann mit digitalen elektronischen Mitteln Echtzeit-Environments gestalten. Das Komponieren aus dem Out-Of-Time-Bereich in den In-Time-Bereich verschieben, mit echtzeitgenerierten Dingen, in die ich intuitiv eingreifen kann, und die Komposition mehr oder weniger zum Instrument umforme. Das ist das, was mich am meisten interessiert. Es geht nicht um den Klang, sondern darum, wie ich den Klang im Moment gestalten kann. Damit schaffe ich wiederum die Verbindung zum Hörer, weil nicht fertige Dinge, die im Studio entstanden sind, abgespielt werden, sondern weil ich in dem Moment den Klang wie etwas Körperliches – etwas Plastisches – formen kann und der Zuhörer Zeuge dieses Prozesses wird und dies unmittelbar spürt.

Elektronische Musik ist also für mich keine ästhetische Kategorie, sondern eher eine poetische im alten Sinne, also eine handwerkliche.

SP: Was willst du mit deiner Musik erreichen?

KE: Die Welt verbessern, die Menschen glücklich machen, mich glücklich machen ...

SP: Wirklich die Welt verbessern?

KE: Ja, aber nicht auf dem großen Maßstab, sondern im Kleinen. Ich erlebe, dass, wenn ich in ein Konzert gehe und es gut war, ich irgendwie anders rausgehe und die Welt und die Menschen anders sehe. So was möchte ich auch schaffen.

Das ist auch das Interessante in der elektronischen Musik: Es ist nicht immer meine Anwesenheit erforderlich. Was mich interessiert, ist, Musik zu machen, die unabhängig von mir existieren kann, z.B. in Form von Computerprogrammen, die meine Musik generieren, und die jeder in den eigenen vier Wänden oder wo auch immer hören kann, ohne dass ich notwendig bin. Ihre Verbreitung ist nicht auf einen Ort beschränkt, sondern kann beispielsweise über das Internet erfolgen oder über jene Netzwerke, in denen wir uns sonst noch befinden.

3.1.3 Interview mit Christian Fennesz am 15.10.2004 – Amann Studios

Silvia E. Pagano: Ich beginne gleich mit einer sehr generellen Frage. Wie ist deine Vorgangsweise bei der musikalischen Arbeit? Gibt es Unterschiede bei CD-Produktionen oder Live-Auftritten bzw. bei Kooperationen mit anderen?

Christian Fennesz: Das ist total unterschiedlich. Im Studio ist es eher konventionelles Mehrspur-Recording, mit der jeweiligen Software, meistens Logic Audio. Das ist mehr oder weniger ein Mehrspur-Audio-Sequencer, wo man 24 oder 48 Spuren aufnehmen kann. Das geht so, dass ich irgendeine Idee habe, dann herumarbeite und versuche etwas anderes drüberzulegen. Das ist halt ein ständiges Herumexperimentieren, bis das Stück da ist. Live ist es völlig unterschiedlich, da verwende ich Sounds oder vorgefertigte Passagen, die ich vorher aufgenommen habe, und improvisiere dann mit ihnen. Das ist sozusagen ein Live-Mix, der immer unterschiedlich klingt.

SP: Wenn jetzt an einem Stück gearbeitet wird, wie kristallisiert es sich heraus? Wie entsteht es?

CF: Manche entstehen wirklich ganz konventionell auf der Gitarre so, dass ich ganz einfach eine Idee habe, eine Melodie oder eine Akkordfolge und an der dann weiter baue. Das ist herkömmliches Komponieren oder Songwriting. Es kann aber auch so sein, dass ich irgendeinen Klang habe, der mich irgendwie fesselt, aus dem ich dann ein Stück entstehen lasse. Einige Stücke entstehen vorher im Kopf und werden dann ausnotiert oder aufgenommen, und andere entstehen durch das Experimentieren selbst, durch Spielereien am Computer oder auf der Gitarre, so dass dann ein Sound hier ist, von dem ausgehend dann das Stück entsteht. Es gibt verschiedene Herangehensweisen, es ist nicht immer gleich.

SP: Das heißt aber, dass schon auch manchmal noch Musik notiert wird?

CF: In meinem Fall [wird] nicht notiert, weil es nicht nötig ist. Höchstens wenn ich ab und zu mit Streichern arbeite, was ich derzeit gerade tue. Da muss man manchmal etwas ausnotieren, aber in der elektronischen Musik ist es einfach nicht nötig, weil die Klänge sowieso da sind, und die kann man nach dem Gehör tunen. Ich muss das nicht aufschreiben.

SP: Was ist mit Stichpunkten oder anderen Arten von Notation?

CF: Wenn ich alleine arbeite, ist es nicht nötig. Wenn ich mit anderen Leuten arbeite, genügt es meistens auch, wenn man die Dinge bespricht oder vorspielt und sagt: „Kannst du bitte das spielen, in dieser Tonlage.“ Nur im extremsten Fall ist es eigentlich bei mir nötig, Dinge aufzuschreiben. Kommt fast nie vor.

Nächstens gibt es aber ein paar Dinge, wo es mir nicht erspart bleiben wird. Nächstes Jahr arbeite ich in Brüssel mit einem Orchester. Ja ... Da muss ich dann [Musik notieren]. Es wird sicherlich schwierig, weil ich extrem schlecht im Notieren bin. Da brauche ich dann sicherlich einen Assistenten, der mir da beisteht.

SP: Welche Programme werden verwendet?

CF: Mein Haupt-Produktionsprogramm ist Logic Audio. Dabei verwende ich aber alle erheblichen Plug-Ins. Daneben arbeite ich auch mit Max/MSP. Das verwende ich hauptsächlich live. Ich habe alles andere ausprobiert, Reaktor, alle diese Sampler und Software-Synthies ... Verwende ich alles nicht, ich verwende nur Logic und Max. Ich habe versucht, mich auf das Wesentliche zu beschränken, weil man sich viel zu schnell verzettelt.

SP: Martin Siewert hat gemeint, Max ist ihm zu kompliziert ...

CF: Es ist kompliziert, aber ich verwende ein Patch, das der Klaus Filip geschrieben hat⁴⁸⁴ und das man gratis aus dem Internet downloaden kann. Das ist frei erhältlich. Das genügt mir, das ist ein super Live-Tool.

SP: Wie bist du eigentlich zu so einer Art von Musik gekommen?

CF: Das war eher eine natürliche Entwicklung. Ich war in den späten 80ern, frühen 90ern mit Bands unterwegs. Das war noisy Rock- und Popmusik mit Gitarre, in Richtung My Bloody Valentine, Sonic Youth und so. Das war aber nie hundertprozentig befriedigend für mich, weil ich schon immer mit den Gitarrenklängen herumexperimentiert habe. Im Studio war das noch unerschwinglich. Erst als es möglich war, sich einen Sampler zu kaufen, der erschwinglich war, habe ich begonnen, mich auf das Herumexperimentieren mit den Klängen zu konzentrieren, und [bin] dann mehr und mehr in Richtung Computer [gegangen]. Jetzt schließt sich offensichtlich der Kreis, weil ich wieder sehr viel Gitarre spiele und das wieder einbeziehe. Ich glaube, das war einfach die nötige Entwicklung für mich.

SP: Man redet generell von *elektronischer Musik*, wie brauchbar ist eigentlich der Terminus als Stilbegriff?

CF: Sehr schlecht, meiner Meinung nach. Stimmt irgendwie nicht mehr heutzutage, weil alles irgendwo elektronische Musik ist. Jede Musik geht heutzutage durch ProTools und wird dann von der Harddisk auf eine CD gebrannt. So ist im Prinzip alles elektronische Musik. Für mich stimmt das überhaupt nicht mehr. Auf meiner letzten CD [Venice] gibt es

⁴⁸⁴ Lloop (http://lloop.klingt.org/ - Stand: 8.3.2009).

ein Stück, das heißt „Laguna“, und da sind zwei E-Gitarren, alte Fender-Gitarren, die, durch zwei alte Fender-Verstärker [geschickt], mit zwei alten Röhrenmikrofonen aufgenommen wurden. Und dann beschreibt einer in einer amerikanischen Kritik das unglaubliche Audio-Processing, das ich da gemacht habe, dass das Stück klingen lässt, als wären da wirkliche Gitarren. Das ist einfach absurd. Ich nehme das, was da ist. Wenn ich Lust habe, mit dem Computer zu arbeiten, arbeite ich mit dem Computer, wenn ich Klavier spielen will, nehme ich Klavier auf. Für mich gibt's diese Beschränkungen nicht. Ich habe halt diesen Stempel „elektronische Musik“, „Laptop-Musik“. O.K., aber ich sehe es nicht so. Ich sehe mich als „Am-Rande-der-Pop-Musik-befindlichen-Studio-Musiker“.

SP: Welche Bedeutung haben Computer und Elektronik innerhalb der gesamten Musik?

CF: Eine wesentliche, das ist die Zentrale, wo alles zusammenläuft. Das ist einerseits, so wie früher die Bandmaschine, das Aufnahmemedium, auf der anderen Seite haben sich durch die Computertechnologie natürlich neue Möglichkeiten ergeben, die auch im Produktionsprozess einfließen. Es gibt einfach ein neues Stilmittel, das man verwenden kann. Da sind die Grenzen offen, weil es mit jeder neuen Software neue Möglichkeiten gibt, und das wird auch in den Kompositionsprozess mit einbezogen. Bei mir ist es auf jeden Fall so. Ich finde es immer noch faszinierend. Ich glaube, das, was ich mache, wäre zumindest eine Zeit lang ohne Computer nicht möglich gewesen.

SP: Ich bleibe bei diesem Begriff *Elektronik*, *elektronische Musik*, weil ich momentan auch nichts Besseres hätte.

CF: Na klar, kein Problem.

SP: In diesem Ambiente „elektronische Musik“ kommen die Leute aus unterschiedlichen musikalischen Richtungen. Wenn man mit Leuten zusammenarbeitet, eben unterschiedlicher Herkunft, merkt man dann Unterschiede in der Arbeitsweise?

CF: Natürlich. Ich habe glücklicherweise Anknüpfungspunkte zu verschiedenen Szenen. Ich habe viel mit diesen Wiener Improvisatoren, Dafeldecker, Polwechsel usw., gearbeitet, die arbeiten schon anders. Das ist halt eher improvisatorisches Herangehen an die Stücke. Der David Sylvian, mit dem ich zusammenarbeite, der kommt von der Pop-Band Japan, das ist ein Songwriter. Das ist ein völlig anderer Arbeitsprozess. Da wird es dann spannend, wenn die beiden zusammenkommen, was jetzt im Sommer passiert ist. Für mich ist es faszinierend, das zu sehen, weil alle andere Arbeitsweisen haben. Ich kann da nur etwas lernen und davon profitieren. Es stimmt: Die Geschichte, die die einzelnen Musiker haben, beeinflusst schon die Arbeitsweise.

SP: Kann das eventuell auch problematisch sein?

CF: Nein, ich finde es immer interessant. Man kann sich schon darauf einstellen.

SP: Wie groß ist die Beachtung deiner Musik in Österreich im Gegensatz zum Rest der Welt?

CF: Schwierige Frage. Österreich ist ein kleines Land, da gibt es begrenzte Möglichkeiten. Irgendwann sind die ausgeschöpft, glaube ich. Man hat irgendwann überall gespielt, und man hat Filmmusiken gemacht – es gibt keine so große Filmszene –, Auftragsarbeiten ... solche Dinge. Und das war's dann. Ich habe mich von Anfang an eher auf das Ausland konzentriert, weil da mehr möglich ist. Die Platten haben sich halt in Amerika, England und Japan besser verkauft als hier. Natürlich wird man dann dort eingeladen. Ich lebe teilweise in Paris, und ich habe das Gefühl, dass dort der Stellenwert von dem, was ich mache, wesentlich höher bewertet ist als hier.

SP: Hängt das nur davon ab, dass Österreich ein kleines Land ist, oder hat es auch mit der Mentalität zu tun?

CF: Ich glaube, es hat mit den Medien und den Journalisten zu tun, die da schon eine Zeit lang meinungsbildend geschrieben haben und mein Umfeld eher als „Laptopfrickelei“ abgekapselt haben, und das war's dann. Die Leute haben das geglaubt, während es zur gleichen Zeit in manchen Ländern völlig anders rezipiert wird. Ich glaube wirklich, dass es mit der extrem schlechten Medienlandschaft in Österreich zu tun hat. Leicht verdauliche Dinge werden einfach besser behandelt als etwas, wo man mehr dahinter schauen muss. Mainstreamkultur ist in Österreich beliebter als alles andere.

SP: Wie würdest du deine eigene Musik definieren?

CF: Ich kann nur definieren, was ich gerne machen würde, und das ist eben „interessante Popmusik für das 21. Jahrhundert“. Das ist das, was ich machen will.

SP: Du siehst deine Musik also schon als Popmusik?

CF: Eher, ja.

SP: Wie empfindest du das, wenn du mit einem Orchester zusammenarbeitest?

CF: Das eine schließt das andere nicht aus. Die Grenzen sind immer offen. Ich glaube nicht, dass ich in der Mitte eines Stiles sitze, sondern dass ich eher an den Grenzen herumforsches bzw. reise. Da muss es einfach Herausforderungen geben, sonst wird es langweilig. Das mit dem Orchester ist eine Riesenherausforderung. Ich möchte einfach wissen, ob ich fähig bin, das zu bewältigen. Das hält mich irgendwie wach und am Laufenden.

SP: Was hast du jetzt musikalisch in der näheren Zukunft vor?

CF: Für die nächste CD möchte ich unbedingt mehr Instrumente einbeziehen, mit einem Streichtrio arbeiten, eventuell ein Klavier dabei haben, und ich möchte auch mehr Songs draufhaben, also mit Sängern oder Sängerinnen arbeiten, ohne dabei konventionell werden zu wollen. Ich möchte schon weiter in eine experimentelle Richtung gehen, aber einfach mehr Instrumentarium einbeziehen. Also nicht nur Laptop, das finde ich gerade ein bisschen langweilig. Auch jetzt, wo ich diese Möglichkeit im Studio habe, möchte ich das auch ausnutzen können. Ich habe gerade etwas mit dem Ryuichi Sakamoto gemacht, der Piano spielt über die Sachen, die ich gemacht habe. Es ist schon ein Schritt in diese Entwicklung. Ich möchte einfach mehr Naturinstrumente verwenden.

SP: Wieder zurück zu etwas generelleren Fragen. Was ist Musik für dich?

CF: Was soll ich sagen? Es ist das Einzige, wo ich mich wirklich gut fühlen kann, wenn ich das mache. Ich habe letzts mit Philip Jeck darüber gesprochen. Er hat genau das Gleiche gesagt, das ganze Leben ist so kompliziert: In einen Zug einsteigen ist kompliziert, in der Früh aufstehen, die Post ... Alles ist wahnsinnig irritierend und kompliziert. Nur wenn man Musik macht, in dem Moment wird alles einfach und klar. Nur dann fühlt man sich wirklich wohl.

SP: Nur wenn man Musik macht, oder ...?

CF: Wenn man hört, oder der Zustand der Musik oder In-der-Musik-Sein, das ist der einzige normale Zustand für mich. Alles andere ist irgendwie unnormal und irritierend. Daher kann ich auch nie aufhören, das zu tun, ich muss es jeden Tag machen. Wenn ich es nicht machen würde, würde ich wahrscheinlich Drogen nehmen. Ich würde diesen Zustand haben wollen. Wenn der nicht da ist, verzweifle ich einfach. Für mich ist Musik wahrscheinlich auch so etwas wie Therapie, nehme ich an. Ich kann nicht anders, ich habe von klein auf Musik gemacht, und es ist der wichtigste Bestandteil meines Lebens.

SP: Ist das jetzt die einzige Bedeutung, die Musik hat?

CF: Nein, natürlich nicht. Das ist die große emotionale Besetzung, die Musik für mich hat, aber dann ist es natürlich ein weites Feld von Experimentieren, Forschen und Neue-Dinge-Lernen, -Ausprobieren. Das ist halt meine Welt! Das kann man gar nicht anders beschreiben, das ist das, womit ich jeden Tag zu tun habe. Für mich ist es die beste Kunstform. Weil Musik eine extrem abstrakte Kunstform ist. Sie ist nicht wirklich greifbar. Sie hat aber den direkten Zugang zur emotionalen Seite des Menschen. Das Gehirn wird sozusagen „bypassed“. Musik geht direkt ins Herz und nicht über das Gehirn. Das Gehirn

kommt nachher, da kann man interpretieren, analysieren ... aber es geht zunächst einmal direkt ins Herz. Ich kenne keine andere Kunstform, die das hat.

SP: Welchen Zweck erfüllt Musik? Oder welchen Zweck sollte eventuell Musik erfüllen?

CF: Musik soll erwärmend wirken. Es soll, wie gesagt, die emotionale Seite ansprechen. Die Leute sind sowieso so eiskalt und zugesperrt heute. Vielleicht kann Musik das ein bisschen filtern und aufmachen. Ich weiß schon, es ist irrsinnig schwierig, über diese Dinge zu sprechen, weil es wenig intellektuell ist und weil es nicht cool ist, aber ich glaube, es ist doch das Allerwichtigste.

SP: Kann Musik etwas bewegen?

CF: Ich glaube schon, ja. Es lässt die Leute träumen, man fühlt etwas. Es ist gut, wenn man etwas fühlt, wenn man nichts mehr fühlt, ist es sowieso vorbei. Insofern kann das Musik schon.

SP: Kann man Musik missbrauchen?

CF: Das passiert ja die ganze Zeit. Man kann Musik so konstruieren, aufgrund von Berechnungen, dass man voraussagen kann, das werden jetzt alle Zwölfjährigen kaufen. Ob das jetzt wirklich ein Missbrauch ist, sei dahingestellt, ich finde es nur extrem langweilig. Schade. Durch die Medien kann man schon auch gute Kunst vorstellen, ohne dass die Leute das sofort ablehnen. Die Kultur eines Landes muss das übernehmen. Da kann man dann drüber reden, welche Kultur besser und welche schlechter ist. Ich habe zum Beispiel schon das Gefühl, dass in Frankreich die Menschen grundsätzlich aufgeschlossener sind in Richtung Kunst und Kultur als zum Beispiel hier. Dort geht einfach jeder ins Kino und schaut sich die neuesten guten Filme an. Da gehen die Leute mehr ins Konzert und ins Theater. Da lesen die Leute auch mehr. Je kleiner die Länder sind und je weniger Selbstbewusstsein die Länder haben – in Österreich gibt es eigentlich kaum Selbstbewusstsein, wenn man genauer hinschaut –, desto mehr lassen sie sich auch von den „großen Brüdern“ beeinflussen. Deutschland und Amerika. Das ist bei uns ziemlich fad. Das ist leider so.

SP: Ich war heuer im Frühling auf einem Symposium, wo eben davon gesprochen wurde: „Österreichische Musiker, vereinigt euch!“ Da wurde auch über das Problem gesprochen, dass eigentlich derzeit wenige Firmen den Plattenmarkt regieren, und die haben größtenteils kein Interesse daran, Österreicher berühmt zu machen.

CF: Stimmt. Ich habe mich zum Glück nie damit beschäftigen müssen, weil es sowieso immer über das Ausland funktioniert hat. Ich bin auf einem britischen Label, das ist für mich wesentlich angenehmer. Ich habe damit nichts zu tun.

SP: Wie wird deine Musik im Ausland rezipiert? Gehört das schon zum Mainstream?

CF: Es kommt drauf an. Die CD „Endless Summer“ hat teilweise den Mainstream-Rockmarkt berührt. Die war sogar in den Rockcharts in Holland und auch in Amerika. Das sind immer so Zwischenfälle. Da gibt es eine Besprechung im „Rolling Stone“, aber auch gleichzeitig in irgendwelchen Kunstmagazinen. Ich bin irgendwo dazwischen, glaube ich. Das ist aber auch recht angenehm so.

3.1.4 Interview mit Christian Fennesz am 22.10.2008 – Amann Studios

Silvia E. Pagano: Wie viel Improvisation ist bei Live-Auftritten bei dir zu finden?

Christian Fennesz: 70 Prozent. Es ist schwer zu sagen, weil ich mit vorgefertigtem Klangmaterial arbeite, aber live spiele ich schon zu 70 Prozent improvisiert. Außerdem verwende ich jetzt wieder verstärkt die Gitarre, und da ist alles komplett offen.

SP: Ist das Programm von Klaus Filip noch in Verwendung?

CF: Ja, es wird auch immer upgedatet.

SP: Was für eine Vorbereitung oder welche Gedanken gehen einer Live-Performance voraus?

CF: Ich spiele ziemlich viel, und deshalb ist es mir wichtig, dass das Konzert mindestens zu 70 Prozent frei improvisiert ist und auf der Bühne immer wieder neu entsteht. Ansonsten wäre es einfach keine Herausforderung. Das ist dann schon eine gewisse Anspannung, wenn man immer wieder etwas neu erschafft und auf einen Level bringt, der die Leute anspricht oder mich selbst auch anspricht. Fertige Dinge immer wieder zu wiederholen wäre für mich komplett falsch.

SP: Das gilt sowohl für Solo[-Auftritte] als auch mit anderen Leuten?

CF: Ja. Es gibt eine Ausnahme, das ist die Arbeit mit Ryuichi Sakamoto. Das sind wirklich auskomponierte Stücke, da ist fast nichts improvisiert und wird dann wirklich geprobt. Es ist wirklich schwierig zu spielen, weil wir keinen Timecode haben, der auch exakt metrisch ist, sondern teilweise in verschiedenen Times herumloopt.

SP: Das heißt, es gibt im Idealfall keine wirkliche Konzeption?

CF: Doch, ich habe ein gewisses Ideal, zu dem ich hingelangen will. Ich weiß, ich werde diesen Sound verwenden, vielleicht diesen, aber ich weiß noch nicht, in welcher Weise es dann tatsächlich geschieht im Live-Kontext.

SP: Also ist „Ideal“ klanglich gemeint?

CF: Ja, klanglich, bzw. auch von der Intensität her, also welche Kraft das Ganze entwickelt.

SP: Welche Rolle spielt da das Publikum?

CF: Schon eine ziemlich große Rolle. Wenn das Publikum gelangweilt ist und damit nichts anfangen kann, stimuliert mich das auch überhaupt nicht, dann kann ich nicht über mich hinausgehen. Aber wenn ich merke, das gefällt den anderen und ich kann sie erreichen, dann beflügelt mich das umso mehr. Das ist wie bei einem ... ich würde fast sagen, frühem Jazzkonzert, was die Kommunikation anbelangt.

SP: Gibt es Settings, in denen das Publikum nicht weiß, was es erwartet?

CF: Das gab es früher manchmal, mittlerweile kommt es nicht mehr wirklich vor. Die Leute wissen schon, was auf sie zukommt. Ich werde mittlerweile nur noch von Leuten eingeladen, die wissen, wie diese Musik am besten unterzubringen ist.

Früher gab's das schon hin und wieder, da gab's einige befremdliche Situationen. Das ist schon länger her. Das war ganz am Anfang.

SP: War es dann möglich, das Publikum doch für sich zu gewinnen?

CF: Schon, ja. Das war möglich. Interessanterweise ging das sehr oft über extreme Lautstärke, also eine unglaubliche Intensität. Das Ganze hat also fast physischen Einfluss auf das Publikum gehabt, und dadurch hat man sie irgendwie mitgenommen.

SP: Wann kann man sagen, dass eine Live-Performance gelungen war?

CF: Das ist schwer in Worten auszudrücken. Man spürt es einfach. Es funktioniert. Es ist auch immer ein Lotteriespiel, ob sich alles ausgeht. Geht sich der nächste Sound tonal oder harmonisch mit dem aus, was ich gerade spiel? Ich habe darüber keine Kontrolle. Ich habe schon Erfahrungswerte, aber es ist schon immer auch ein Sprung ins kalte Wasser. Falls es sich nicht ausgeht, muss man reagieren und irgendetwas daraus machen. Das kann aber auch interessant werden. Unter diesem Ganzen ist die Gitarre der Schirm, der alles auffängt, wenn es vielleicht ganz schiefgeht. Wenn das alles gut funktioniert und diese Dinge gut zusammenspielen, dann ist ein Konzert gelungen.

SP: Gilt das auch, wenn andere Musiker auf der Bühne sind?

CF: Ja, klar, das sowieso.

SP: Kann man dann von einer Art Kommunikation reden?

CF: Natürlich, ja. Im Zusammenspiel auf jeden Fall. Es ist ganz wichtig, zuzuhören, was der andere macht, und mitzuspielen. Man kann das eigentlich wirklich sehr mit klassischen Jazzimprovisationen vergleichen.

SP: Was ist das Besondere an der Improvisation?

CF: Es ist immer eine Herausforderung, man muss immer etwas Neues schaffen. Für mich ist es eigentlich die hohe Kunst des Musizierens, wenn man im Moment etwas entstehen lässt, das Bestand hat. Das mache ich auch in meinen Alben. Da sind viele Dinge zufällig entstanden durch Improvisation. Der Musiker in einem selbst wird auch immer mehr geschult. Man entwickelt eine Virtuosität, die sich weniger in den Fingern niederschlägt, sondern vielmehr im Hören und im Dingekombinieren.

SP: Was machst du, während du improvisierst?

CF: Das ist eigentlich schon ein Halb-Trance-Zustand. Ich bin schon ganz bewusst da, aber irgendetwas ist woanders und tut dort Dinge, die ich vielleicht gar nicht so genau analysiert wissen will. Vielleicht würde es dem Ganzen auch den Zauber nehmen. Es ist schon ein sehr spontanes Reagieren auf Dinge in einem extrem wachen Zustand, der aber leicht entrückt ist.

SP: Kann man da von „Unterbewusstsein“ oder so etwas reden?

CF: Doch. Ich denke schon.

SP: Was denkst du, während du improvisierst?

CF: Das weiß ich gar nicht. Ich glaube, ich denke an nichts. Dafür ist kaum Platz mehr. Es ist eher ein unaufgeregter Traumzustand. Es hat irgendwie auch viel mit Meditation zu tun, denke ich ... schwierig zu erklären ...

SP: Wenn du mit anderen Leuten improvisierst, wie stark gehst du auf die anderen ein?

CF: Das kommt immer ganz darauf an. Ich entscheide das ziemlich spontan. Wenn ich den Eindruck habe, dass das, was der andere macht, so stark ist und nicht viel braucht, dann halte ich mich zurück. Aber manchmal habe ich auch das Gefühl, dass es untergeht und ich etwas tun muss. Dann kann die Reaktion darauf schon auch ziemlich brutal sein. Das ist oft gut, weil es den Wagen in eine andere Richtung reißt, und die Improvisation funktioniert wieder.

SP: Wie unterscheidet sich für dich das Improvisieren mit Künstlern, die ein mechanisches Instrument spielen, vom Improvisieren mit Künstlern, die einen Computer oder Elektronik bedienen?

CF: Die Unterschiede sind fließend, denn es gibt ja auch Instrumentalisten, die das Instrument auf eine völlig andere Art und Weise spielen. Es gibt Table-Top-Gitarristen mit endlosen Effektketten. Da sind die Klangwelten ähnlich groß wie bei den Computern. Grundsätzlich hat das Improvisieren in der elektronischen Musik klanglich mehr Möglichkeiten. Die Kombination aus beiden ist immer schön. Das Tolle ist, dass es heute funktioniert. Ich glaube, das ist eigentlich die Neue Musik: dass Instrumente und elektronische Musik improvisatorisch zusammenarbeiten können.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

CF: Rockmusik und Popmusik aus den 60ern, 70ern, 80ern und Punk. Ich war sozusagen Original-Punk von der Generation her [*lacht*]. Auch viel Brian Eno, Roxy Music, Sonic Youth

später. Etwas später, obwohl auch relativ früh, habe ich dann Jazz und Neue Musik auch gehört. Ursprünglich kam ich aber wirklich von der Popmusik.

SP: Gab es Einfluss von der Familie?

CF: Nein, ich habe Freunde gehabt, die alle ein bisschen älter waren, die haben mir die Musik nähergebracht. Die haben Led Zeppelin und Roxy Music usw. gehört, und ich war sofort Feuer und Flamme. Ich habe dann bald von meinen Eltern eine Gitarre bekommen und sofort begonnen zu spielen, mit einem alten Kassettenrekorder aufzunehmen und teilweise schon zu manipulieren.

SP: Das war sozusagen die Schule?

CF: Ja, eigentlich schon. Das war sehr früh, da war ich erst ... zwölf.

SP: Was hast du sonst für eine musikalische Ausbildung?

CF: Ich habe klassische Gitarre gelernt. Mehr oder weniger habe ich es mir selbst beigebracht, aber ich habe dann auch eine Ausbildung gehabt.

SP: Privatunterricht?

CF: Ja. Dann habe ich später Musikwissenschaft studiert, aber ich hab's nie fertig gemacht. Ich war nicht so fleißig wie du (*lacht*). Ich habe Ethnologie und Musikwissenschaft ziemlich lange studiert, dann hat die Musikkarriere überhandgenommen, und ich habe mir gedacht, ich wäre ein mieser Musikwissenschaftler und Ethnologe geworden, ich bin als Musiker einfach besser, und habe mich dann einfach entschieden.

SP: Warum hast du denn begonnen, elektronische Musik zu machen?

CF: Zuerst war ich in diesen ganzen Indie-Bands, Ende der 80er, Anfang der 90er-Jahre. Das war so frustrierend, da ist überhaupt nichts weitergegangen. Es hat auch überhaupt keinen Anschluss zur internationalen Musik gegeben. Absolut null. Das war nicht so wie heute, wo alles irgendwie vernetzt ist. Da war man als Österreicher echt der Letzte, wirklich. Irgendwie kam dann die Techno-Bewegung auf, das war fantastisch. Ich konnte mir einen Sampler leisten und einen DAT-Recorder und einen billigen Sequenzer. Plötzlich konnte man selbst produzieren. Da gab es einige kleine Labels, die das sofort am internationalen Markt vertrieben haben. Das war für mich wie eine Befreiung, aus dem engen Österreich-Ding rauszukommen. Ich war infiziert von der Musik damals und von den frühen minimalistischen Techno-Sachen. Ich bin dann wieder irgendwie zur Gitarre zurückgekommen, aber das war für mich ein wichtiger Umweg, um die Gitarre neu zu entdecken.

SP: Ist die Gitarre dann wirklich eine Zeit lang liegen geblieben?

CF: Ja, eigentlich schon. Es war nur Klischee, was da herauskam. Ich habe mir das eigentlich wieder abgewöhnen müssen. Die Gitarrensounds waren immer da. Die Samples habe ich meistens von Gitarrenklängen gemacht, aber das Instrument wirklich wieder zu spielen hat einige Zeit gedauert. ... und jetzt spiele ich zwei Akkorde, oder drei (*lacht*), das genügt.

SP: Warum machst du jetzt elektronische Musik?

CF: Ich finde es immer noch am aufregendsten und am spannendsten. Wie gesagt, ich habe gerne auch die Kombination mit akustischen Instrumenten. Jetzt habe ich gerade ein neues Album fertig, da ist einiges dabei an Akustikgitarren und Klavier. Aber ich finde, die spannenden Klangwelten sind trotzdem für mich noch in der Elektronik zu finden. Klar, ich würde auch gerne mit einem Symphonieorchester arbeiten, aber das kann ich mir einfach nicht leisten. Ich finde es nach wie vor extrem faszinierend, im Studio zu sitzen und neue Software-Synthesizer auszuprobieren. Momentan interessiert mich besonders dieses Physical-Modeling-Prinzip, das ist total spannend. Das gab es eh schon seit einigen Jahren, aber ich habe es nie so richtig ausprobiert, und jetzt bin ich gerade dabei.

SP: Jetzt bin ich schon bei der letzten Frage, und zwar: Was willst du mit deiner Musik erreichen?

CF: Irgendetwas muss ich ja wollen, aber es geht offenbar um ein Gefühl, das ich gerne vermitteln will, das ich selbst bekomme, wenn ich Musik mache und dabei glücklich bin. Das will ich vielleicht weitergeben. Ich habe ab und zu etwas entdeckt, das ich gerne mit anderen teilen will. Ich will niemanden zwingen, meine Musik zu hören, das will ich überhaupt nicht. Ich will damit auch nicht missionieren. Mir ist es oft lieber, wenn Familie oder Bekannte oder Freunde, bei denen ich weiß, dass sie das sicherlich nicht verstehen, dann nicht kommen. Das ist mir wirklich lieber, dann muss ich nichts erklären. Aber es gibt welche, die das total verstehen, und die will ich erreichen.

SP: Vielen Dank.

CF: Gerne.

3.1.5 Interview mit Klaus Filip am 20.10.2005 – Café Maximilian

Silvia E. Pagano: Wie gehst du bei deiner musikalischen Arbeit vor? Vielleicht gibt es Unterschiede zwischen CD-Produktion und Live-Performance.

Klaus Filip: Hauptsächlich geht's ums Hören, das heißt, darum, etwas herstellen zu wollen, wo ich schon vorher vage akustische Vorstellungen habe. Wo ich mir also etwas vorstelle, das [dann auch] so klingt. Das ist die eine Möglichkeit, und die andere Möglichkeit ist schon sehr wohl, dass man beim Experimentieren mit ein paar ausgewählten Möglichkeiten dann wieder auf neues Klangmaterial stößt.

Je nach Projekt suche ich mir im Vorhinein eine Ästhetik aus. Ob es also sehr reduziert sein soll oder was es für Elemente haben soll. Danach wähle ich ein Werkzeug, und mit diesem Werkzeug experimentiere ich dann.

SP: Vielleicht ist es nur Zufall, aber alles, was ich in letzter Zeit von dir so mitbekommen habe, hat sehr viel mit Sinustönen zu tun. Ist das so eine Phase, oder ...?

KF: Ich weiß es noch nicht, ob es so eine Phase ist oder ob es wieder vorbeigeht, aber das mit den Sinustönen ist bei mir so passiert, dass ich früher einmal sehr viel mit Sprachsamples zu tun gehabt habe und dann angefangen habe, mit additiver Synthese zu arbeiten, also Sprache mit Sinustönen herzustellen. Beim Arbeiten daran bin ich auf die Schönheit der Sinustöne gestoßen und [darauf,] dass eigentlich ein, zwei, drei Sinustöne gereicht haben, um wirklich etwas erleben zu können. Dadurch hat sich die Spezialisierung und Reduktion auf die Sinustöne auch ergeben. Es macht derzeit sehr viel Spaß. Obwohl es schon auch so ist, dass es mir manchmal live so geht, dass ich eigene Kraft daraufhin verwenden muss, dass ich nicht beim Hören denke: „Schon wieder das Gleiche.“ Aber das ist sowieso ein anderes Thema.

SP: Notation in dem Sinne gibt es ja eigentlich keine.

KF: Nein.

SP: Macht du dir Stichpunkte?

KF: Ich habe unlängst mit Noid gemeinsam eine Notation gemacht für Improvisation. Gerade bei Live-Improvisation ist es schon mitunter sehr sinnvoll, einerseits sich Konzepte zu überlegen, und daraus ergeben sich auch Notationsmöglichkeiten. Es geht eher darum, sich zu überlegen, wie der ungefähre Ablauf sein soll und ob es Vorgaben gibt. Zum Beispiel mache ich mir manchmal einen zeitlichen Ablauf aus: Was machen wir am Anfang, wohin wollen wir kommen. Oftmals macht man sich eine Art Schluss aus oder auch irgendwelche

strengen Konzepte. Beispielsweise bei einer Situation zu dritt haben wir uns ausgemacht, dass zwei von uns eine statische Fläche machen und der dritte Freelancer darüber ist, oder so in der Art. Mit zwei Computern gibt es durchaus auch die Möglichkeit, sich zu vernetzen und dabei Strukturen vorzugeben.

SP: Welche Programme verwendest du?

KF: Ausschließlich Max/MSP. Dabei gibt es eine Sache, die ich mit ein paar anderen Leuten entwickelt habe, es nennt sich „Iloop“. Das ist eine Patchsammlung, die in Max/MSP geschrieben ist und die eben zum Live-Improvisieren gedacht ist. Wobei das Wichtige ist, den instrumentalen Ansatz in den Computer hineinzubringen, d.h., den Computer als Musikinstrument verwenden zu können und eben nicht nur Tracks einfach ein- und auszuschalten, wie es eben auch öfters mal passiert.

SP: Wie brauchbar ist deiner Meinung nach der Ausdruck *elektronische Musik*?

KF: Wie brauchbar?

SP: Ja. Es ist ja auch schwer zu definieren, was elektronische Musik ist.

KF: Eben. Wenn man sagt, elektronische Musik ist alles das, was ich zunächst von akustischen Instrumenten unterscheidet, also eine E-Gitarre mit Effektgerät ... Von der anderen Richtung her wird nach der elektronischen Revolution auch mit akustischen Instrumenten elektronische Musik gemacht. Insofern ist es kein verbindlicher Begriff mehr. Es funktioniert aber heute anscheinend noch als ein Begriff, der in die richtige Richtung denken lässt. Es steht auf jeden Fall für mich für eine experimentelle Herangehensweise an das Thema „Klang“, die bei mir ein Kribbeln, eine Spannung, hervorruft. Sicherlich ist das neu zu definieren, wobei es mit diesen Bezeichnungen ganz, ganz schwierig ist. Elektronische Musik wird in einer nicht improvisierenden Szene ja als etwas ganz anderes verstanden. Techno ist ja auch elektronische Musik, obwohl es mehr den Begriff „Elektronik“ dafür gibt. Ich bin da aber überhaupt nicht sattelfest, weil ich mich mit diesen Kategorisierungen praktisch nicht auseinandersetze.

SP: Das ist klar. Aber es ist für mich interessant zu hören, was die Leute, die diese Musik machen, darüber denken.

Da ich vor Kurzem eine Aufsatzsammlung zu dem Thema gelesen habe: Wie brauchbar ist der Ausdruck *Laptopmusik*?

KF: *Laptopmusik* ist auch schwierig. Da gibt es genauso die Techno- oder Dancefloor-Fraktion und, wo es sich vielleicht eher durchmischt, die Noise-Fraktion. Ein Laptop ist klarerweise ein Instrument, mit dem man in alle Richtungen gehen kann. [Der Ausdruck]

definiert die Musik gar nicht. Es gibt auch die unterschiedlichsten Bühnensituationen mit dem Laptop.

SP: In dieser Aufsatzsammlung, die ich gelesen habe, taucht oft die Frage auf: Woher weiß ich, dass der Musiker nicht gerade E-Mails checkt?

KF: Das stimmt auch, das ist legitim. Wie gesagt, es gibt die Möglichkeit, vorgefertigte Tracks ein- und auszuschalten, abzuspielen, vielleicht ein bisschen zu mischen, oder wirklich zu versuchen, den Computer als Instrument zu verwenden, indem man möglichst viele Parameter des Klangs vor sich liegen hat, die bearbeiten kann und in Realtime eingreifen kann. Oder man kann eben ein Soundfile nehmen und nebenbei E-Mails checken, oder sonstige Sachen anschauen oder lesen. Das wird auch gemacht. Letztens gab es eine nette Performance vom Burkhard [Stangl], Billy [Roisz] und Dieter [Kovacic aka Dieb13], bei diesem Picknick, die heißen „eh“, und haben tatsächlich ein fertiges File laufen lassen. Sie haben ihre Laptops nicht einmal angehängt, haben einen Spiegel innen angebracht und haben sich rasiert. Das war in diesem Zusammenhang, diese fünfzehn Minuten Geschichte, wo sie nebeneinander gesessen sind und diesen Fake gemacht haben.

SP: Welches war dein Eindruck, was die Organisation des Picknicks anbelangt?

KF: Ich weiß nicht. Die Sinnhaftigkeit der Sache ist halt fragwürdig, weil es ein Name-Topping war. Ich bin da etwas zwiegespalten, weil es so war, dass man natürlich bei keinem richtig eintauchen kann, andererseits war es bei einigen ganz gut zu erfahren, was sie so machen, dann ist es bald wieder vorbei, und dann kommt schon das Nächste. Vom Ablauf selber hat es eigentlich funktioniert. Es hat insofern funktioniert, dass man wusste, es gibt keinen Soundcheck, man steckt sich irgendwie an und spielt drauflos. Es hat eigentlich überraschenderweise gut funktioniert. Dass das Ganze vom mica organisiert wird und man die Leute ohne Geld spielen lässt, ist natürlich fragwürdig. Dass es möglich ist, die Leute zu holen und ohne Gage spielen zu lassen, finde ich nicht O.K. Das Ausbleiben der Förderung war wohl der Grund dafür. Ist halt ein bissl komisch.

SP: Was ist deiner Meinung nach die Bedeutung von Computer und Elektronik allgemein innerhalb der gesamten Musik?

KF: Innerhalb der gesamten Musik ist es ganz schwierig. Eine klassische Musikvereinigung kümmert sich natürlich gar nicht darum. Innerhalb der ernsten Musik betrachten sie es, glaube ich, als nicht ernst zu nehmende Sache, die ab und zu mal vorkommt, aber ich glaube, dass die Bedeutung schon recht groß ist, wenn man sie im größeren Zusammenhang sieht, was sich in den letzten 100 Jahren getan hat und weiterentwickelt hat und dass das die Klangsprache extrem erweitert hat. Die Klangsynthese-Möglichkeiten haben die Musik, und bei vielen auch die Haltung zu einem Instrument, verändert, haben

einen Cage legitimiert, dadurch, dass das Geräusch zunehmend Verwendung findet und sich etabliert. Ich denke schon, dass durchaus Komponisten, die gar nicht so viel mit Elektronik zu tun haben, sondern wirklich instrumental komponieren, schon auch [von elektronischer Musik] beeinflusst werden, weil es letztendlich die Hörerfahrung bei allen gibt, die sich mit Musik beschäftigen, weil sicherlich das eine oder andere, was man hört, hängen bleibt. Es ist schon klar, dass der Computer die Musik verändert.

SP: Gerade in der Impro-Szene, aber nicht nur, gibt es viele Leute, die elektronische Musik machen, die aus sehr unterschiedlichen Richtungen kommen. Wenn man mit Leuten zusammenarbeitet, merkt man dann die Unterschiede in der Arbeitsweise?

KF: Ja, schon.

SP: Ist das eher eine Bereicherung, oder ... ?

KF: Ja, auf jeden Fall. Es ist schon klar, dass Leute, die vom kompositorischen herkommen, oftmals eine klare Vorstellung darüber haben, wie das klingen soll. Das ist schon auch eine Herausforderung. Das reine Improvisieren ist vielleicht gar nicht mehr ein Thema. Es geht auch viel zu oft schief. Das ist eine Sache, die kann eben gut gehen, aber die kann genauso gut schlecht gehen. Das freie Improvisieren als Dogma kommt eher aus dem Free Jazz.

SP: Wie sehr findet das, was du tust, in Österreich Beachtung und wie sehr im Ausland?

KF: Das ist bei mir schwierig, weil ich kein wirklicher Prominenter bin und nicht wirklich beachtet werde. Ich kann auch nicht sagen, dass ich im Ausland mehr Beachtung finde als hier. Das hält sich irgendwie die Waage. Ich bin sicherlich niemand, der sich irrsinnig inszeniert. Wenn ich beispielsweise an K. E. denke, er ist überall ständig präsent und macht sich auch präsent. Das mache ich gar nicht. Ich warte darauf, dass etwas passiert, und das tut es ab und zu. Da bin ich halt dabei, aber ich mache das wenig, dass ich um Konzerte keile oder mich in die Presse dränge. Es gibt auch ganz wenige Solo-Geschichten von mir, was schon auch wichtig wäre, um sich selber zu definieren. Passiert vielleicht auch irgendwann einmal ... In diesem Sinne kann ich die Frage nicht beantworten.

SP: Wie würdest du die Musik, die du machst, definieren?

KF: Musik zum Zuhören. Es geht mir schon um einen Erlebnis-Aspekt beim Hören, was nicht so ungewöhnlich ist. Geht wahrscheinlich den meisten so. Ich möchte Musik machen, die schon schön ist und die Spaß macht beim Zuhören, wo man etwas beim Zuhören erlebt. [Eine Musik], die die Ohren größer werden lässt, die entweder neu ist oder etwas ist, was man schon lange nicht gehört hat. In diesem Sinne ist das, was ich mache, sehr reduziert. Wobei ich behaupte, dass Reduktion nicht bedeutet, dass wenig passiert. Ich

habe eher die Erfahrung gemacht, dass die Reduzierung vom Material und von der Spielweise die Hörerfahrung intensiviert.

SP: Was ist Musik?

KF: Musik ist für mich das, was man hört, wenn man sich hinsetzt, um zu hören.

SP: Ich habe noch zwei ähnliche Fragen. Nämlich: Welche Bedeutung hat Musik?

KF: Musik hat ganz viele Facetten und Möglichkeiten. Es gibt ganz unterschiedliche Zwecke, die Musik erfüllt. Es gibt Musik zum Tanzen. Wenn man tanzen will, braucht man dafür natürlich tanzbare Musik. Musik zum Einkaufen, Musik zum Zeittotschlagen, Musik zum Zuhören, wobei es davon abhängt, wer da zuhören mag. Es gibt Musik als Kunstform. Da ist natürlich die Bedeutung ähnlich wie im ganzen Kunstdiskurs, nämlich bewusstseinsverändernd zu agieren. Wie auch immer das passiert. Von Kunst erwartet man sich gemeinhin, dass es mit einem etwas macht, dass das Rezipieren des Kunstwerkes irgendetwas auslöst.

SP: Das wäre auch schon meine nächste Frage, nämlich ob Musik etwas bewirken kann.

KF: Individuell bewirken auf jeden Fall, politisch ist es schwierig zu sagen. Wenn, dann nur in sehr lang gestreckten Zeiträumen. Ich muss zugeben, dass ich aus einer politischen Motivation heraus beschlossen habe, Musiker zu sein, also Musik wirklich intensiv zu betreiben. Ich habe mir eingebildet, dass Musik politisch etwas bewirken kann. Daran glaube ich mittlerweile nicht mehr, weil die Breitenwirkung der Musik, in der ich mich bewege, nicht vorhanden ist. Die politische Wirksamkeit ist höchstens noch innerhalb bestimmter Szenen vorhanden, die in subkulturellen Zusammenhängen agieren. Diese Nischenarbeit hat politische Bedeutung. Politisch bewirken kann diese Musik nur etwas im individuellen psycho-hygienischen Bereich.

SP: Vor einigen Tagen habe ich einen interessanten Artikel gelesen, der mit einem Gedanken, den ich hatte, im Zusammenhang steht. Wobei ich auch deine Meinung dazu hören wollte. Der Autor, Alexei Monroe, spricht davon, dass „reine“ Laptopmusik letztendlich für die neoliberale Politik unangenehm sein kann. Er behauptet, dass wir in einer inhumanen Welt leben und dass die Laptopmusik die Aufmerksamkeit des Hörers darauf richtet, dass die Welt so ist. Wodurch Laptopmusik umso humaner ist und einen Kontrast zu gewissen politischen Tendenzen darstellt.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ vgl.: Monroe, Alexei: Ice on the Circuits/Coldness as Crisis: The Re-subordination of Laptop Sound. In: *CMR*, 22/4 (2003), S. 35–43.

KF: Das ist, glaube ich, etwas eine Überspitzung der Geschichte.

SP: Der Gedanke, den ich ursprünglich hatte, ist der, wenn ich Musik mache, möchte ich die Leute zum Denken anregen. Ähnlich, wie du das gesagt hast, dass man zuhören muss. Meiner Meinung nach ist das besonders wichtig, weil das Denken heutzutage immer mehr in den Hintergrund rückt.

KF: Das glaube ich auch, aber diesen Ansatz, dass Laptopmusik unangenehm für neoliberale Politik ist, glaube ich nicht. Musik passiert einfach. Ich glaube schon, dass die Computermusik das Hörverhalten irgendwie verändert hat. Musik muss davon leben, dass neue Impulse gesetzt werden, es muss interessant bleiben. Da bietet der Computer noch viele Möglichkeiten. Wobei das auf anderen Instrumenten auch geht. Eine Blockflöte ist schwer musikalisch auszureizen, aber beispielsweise bei einem Cello ist noch viel Forschungsarbeit möglich. Andererseits kann man mit dem Computer sein Instrument selber bauen. Vielleicht ist es insofern möglich, autonom und unabhängig zu sein, sobald man sich einen Computer leisten kann, und dass man nach den eigenen Vorstellungen arbeiten kann. Was man eigentlich mit einer Geige aber auch kann.

Der Laptop ist ja an und für sich musikalisch nicht definiert. Andersrum, war ich vor Kurzem in Warschau, bei einem Festival, wo hauptsächlich Laptopmusiker und ganz wenige Instrumente vertreten waren. Das ist schon mühsam. Ich habe es schon sehr viel lieber, wenn es gemischt ist. Wenn jemand mit dem Laptop ganz, ganz klasse Sachen macht, ist es schon noch O.K. Es kommt schon darauf an, wer das ist und wie das ist, aber ich habe da schon eher Angst davor. Weil es natürlich schon so ist, wenn du beim Hören die Möglichkeit hast, jemandem zuzuschauen, der ein Instrument bedient, es zumindest ein Faktor ist, der entspannen kann und einen körperlichen Zugang ermöglicht. Deshalb ist das Interface beim Laptop ein großes Thema, weil Mouse und Trackpad von Haus aus keine sehr intuitiven Interfaces sind. Das ist auf jeden Fall ein ganz wesentliches Thema.

3.1.6 Interview mit Klaus Filip am 24.10.2008 – Café Pickwick

Silvia E. Pagano: Wenn du live improvisierst, gibt es Gedanken, die der Improvisation vorausgehen?

Klaus Filip: Es gibt einerseits die Abhängigkeit davon, mit wem ich spiele. Es ist sehr unterschiedlich, je nach Persönlichkeit oder Instrument. Daraus ergibt sich im Vorhinein schon ein Bild davon, wie ich an die Sache herangehe. Dann ist es natürlich auch situationsgebunden. Wenn ein Konzertplatz unruhig und laut ist, dann wird man sich anders darauf einstellen, als wenn man in einem sehr ruhigen, konzentrierten Raum ist, wo man leise, konzentrierte Musik machen kann.

SP: Es hängt also davon ab, wo du spielst und mit wem?

KF: Ja.

SP: Wenn du mit Leuten gemeinsam improvisierst, sprecht ihr euch auch ab, oder ist es immer völlig frei?

KF: Manchmal passiert es, dass man sich abspricht. Es gibt auch Gespräche, in denen man entscheidet, man spricht sich nicht ab. In denen man sagt: „Ja, spielen wir halt einfach und reden wir am besten gar nichts drüber.“ Oder man einigt sich vorher auf einen groben Bogen, in dem man beispielsweise kräftig anfängt und sich im Laufe des Spiels zurücknimmt.

SP: Wird das Publikum auch mit einbezogen? Was spielt es für eine Rolle?

KF: Also einerseits ist es so, wie am Anfang gesagt, wenn es sich um eine konzentrierte Atmosphäre handelt, ergibt sich sicherlich etwas anderes, als wenn es in Richtung Bar-Atmosphäre geht. Für mich persönlich ist es nicht so, dass ich meine Musik nach der Publikumsszene richte. Es ist egal, ob ich im Punk-Schuppen oder im Konzerthaus spiele. Ich mache einfach meine Musik.

SP: Wenn du vor Leuten spielst, gibt es so etwas wie eine Kommunikation? Ich meine nicht verbal, sondern ob man Feedback spürt.

KF: Man spürt auf jeden Fall Aufmerksamkeit oder Langeweile oder Desinteresse. Dadurch, dass es improvisierte Musik ist, beeinflusst das sicherlich die Musik selbst. Wenn ich merke, dass die Leute bei der Sache sind, zuhören, aufmerksam sind, dann fällt mir das Spielen sicherlich leichter, als wenn ich merke, dass sie unruhig sind. Dann werde ich natürlich auch unruhig, es findet sicherlich auch eine Verunsicherung statt. Die Arbeit an der Konzentration bekommt sicherlich auch eine andere Dimension, als wenn eine aufmerksame, lauschende Atmosphäre herrscht.

SP: Hat es Situationen gegeben, in denen du das Publikum erst für dich gewinnen musstest? In denen die Leute nicht wussten, was sie erwartet?

KF: Das gibt es immer wieder, das funktioniert oder nicht. Es gibt den Trick, wo man aufgrund der Situation im Raum kräftig anfängt, um die Aufmerksamkeit zu bekommen, die man später braucht, um in eine feinere Spielweise überzugehen. Aber Publikum-Gewinnen ist keine Dimension. Ich kümmere mich nicht darum. Entweder die Leute können damit etwas anfangen oder nicht. Beides ist O.K.

SP: Also hat es anscheinend Fälle gegeben, in denen das Publikum anfangs skeptisch war und letztendlich die Performance doch angekommen ist.

KF: Ja.

SP: Was ist für dich das Besondere an der Improvisation?

KF: Einerseits ist das Besondere natürlich der Moment an und für sich, dass alles, was passiert, gerade entsteht, einzigartig ist und nicht vorher schon einmal gehört wurde. Die Neuartigkeit und die Spannung, die dadurch entsteht. Andererseits natürlich die Interaktion zwischen den Musikern. Es gibt eine zweite Dimension für mich, auch als Zuhörer. Ich höre gerne improvisierte Musik, weil es nicht nur um die Musik geht, sondern auch um die Interaktion zwischen den Musikern einerseits und um die Gesamtsituation, die das Geschehen beeinflusst. Es entsteht bei jedem Konzert genau diese Situation, wie sie hier und jetzt war.

SP: Wann ist für Dich ein Live-Auftritt gelungen?

KF: Wenn es Freude gemacht hat. Nicht weiter verwunderlich: wenn es uns gelungen ist, eine Konzentration herzustellen, und wenn zugehört wurde. Wenn die Spannung entstanden ist, dass die Ohren gespitzt wurden, gelauscht wurde und dann noch musikalisch spannende Dinge passiert sind.

SP: Was machst du, während du improvisierst?

KF: Zuhören. Im Idealfall ist es ein kontemplativer Zustand des Lauschens, in dem ich gar nicht überlege, was ich jetzt spiele, sondern mich ganz im Hören befinde und die Handlungen, die ich setze, um die Musik entstehen zu lassen, quasi von selber entstehen.

SP: Was denkst du, während du improvisierst?

KF: Möglichst wenig. Möglichst nichts. Das ist der Idealfall. Klar, wenn wer im Publikum herumrückt oder von 30 Leuten 25 den Raum verlassen, denke ich schon etwas anderes, aber im Idealfall ist es so, dass einfach Musik passiert und man nichts denken braucht.

SP: Kann man auch sagen, dass das Unterbewusstsein überhandnimmt?

KF: Ich würde es gar nicht so formulieren, sondern es ist einfach ein Eintauchen in die Musik. Es ist ein Zustand des Hörens. Das ist das, was Improvisation und jedes Konzert einzigartig macht, ob es dazu kommt oder nicht. Wahrscheinlich ist es so, dass es nur in 10 bis 15 Prozent der Fälle wirklich passiert.

SP: Wenn du mit anderen Leute zusammen improvisierst, wie ist das Verhältnis? Gehst du auf die anderen ein?

KF: Es gibt natürlich Interaktion. Es ist vielleicht so wie ein Gespräch. Wenn ich dem zuhöre, was zu hören ist, ist es das Resultat dessen, was ich spiele und gleichzeitig die anderen spielen. Die Handlungen, die ich setze, ergeben sich aus dem gesamten Klang.

SP: Wie unterscheidet sich das Improvisieren mit Künstlern, die ein mechanisches Instrument spielen, von der Improvisation mit Künstlern, die einen Computer oder Elektronik bedienen?

KF: Nur im Klang. Ich frage mich nicht: „Ist es ein elektronisches Instrument oder ein akustisches?“ Der Unterschied ist oft, dass Leute, die ein akustisches Instrument spielen verschwitzter sind, aber es geht eigentlich nur um den Klang.

SP: Was ist denn dieser klangliche Unterschied?

KF: Jedes Instrument hat einen eigenen Klang, und jeder persönliche Zugang zur Elektronik hat auch ein anderes Klangbild und eine andere Spielweise. Idealerweise ist der Unterschied sehr verwischt. Klar, es gibt Leute, die mehr mit Sampling arbeiten, dann geht es um Klänge, die nur aus der Elektronik entstehen können, aber wenn es abstraktere Klänge sind, kann man die genauso auf einem akustischen Instrument wie Trompete, Klarinette, was immer, erzeugen wie mit einem elektronischen Instrument. Ein akustisch erzeugter Klang ist wahrscheinlich organischer. Es kommt darauf an, wie man damit umgeht. Wenn man versucht, den Computer genau so zu bedienen, wie ein akustisches Instrument, ist man meist zum Scheitern verurteilt. Es gibt vielleicht einige wenige, die das gut können. Es ist wahrscheinlich eine andere Umgangsweise.

SP: Gibt es vielleicht irgendwelche Vorteile von mechanischen bzw. elektronischen Instrumenten?

KF: Der Vorteil, den ich gerne erwähne, ist, dass ich mit dem Computer einen Klang erzeugen kann, mich kurzfristig bildlich gesprochen zurücklehnen kann und dem Klang zuhören kann, ohne dass ich etwas tue. Das kann ein klassischer Instrumentalist nicht, der muss den Klang, den er erzeugt, immer physisch betreuen. An einem elektronischen Instrument betreue ich nur die Veränderung des Klanges und nicht den Klang an und für

sich. Das betrachte ich als Vorteil, weil ich mich mehr mit dem Hören beschäftigen kann. Das stimmt natürlich so nicht, weil es im Normalfall kein Stress ist, wenn man die Saite streicht. Natürlich kann ich auch mit dem Computer jeden beliebigen Klang erzeugen, andererseits ist man dann schwerfälliger mit Veränderungen und mit Zugriff auf die Klänge. Jemand, der sein akustisches Instrument im Griff hat, kann natürlich viel schneller agieren.

Die Maschine nimmt einem Arbeit ab und ich kann aus dem Klangspektrum schöpfen. Mit einer Klarinette kann ich nur das machen, was das Instrument kann.

SP: Wenn du einer Improvisation beiwohnst, hast du als Publikum eine Erwartungshaltung?

KF: Ja. Ich erwarte mir, dass ich überrascht werde und dass ich etwas erlebe.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

KF: Aufgewachsen bin ich mit der Stereoanlage meines Vaters und seiner Plattensammlung. Die war hauptsächlich klassisch-romantisch. Es gab ein paar Sachen wie „Play Bach“, das ist Jacques Loussier, der Bach verjazzt hat. Ansonsten war es eine bürgerlich-klassische Musikerfahrung zunächst. Mir ging es als Teenager so, dass mich Popmusik nicht sehr angeregt hat, weil es mir aus einer Bürgerlichen-Elite-Denkweise zu einfach war oder zu langweilig. Damals habe ich schon Sachen gesucht, die andersartig klingen. In der frühen Kindheit war für mich z.B. Humperdincks „Hänsel und Gretel“ ganz anders. Da bin ich wirklich gesessen und habe viel zu hören gehabt.

SP: Wer hat dich beeinflusst?

KF: Theoretisch gesehen würde ich sagen, dass mich Cage in seinem Denken sehr fasziniert und begeistert hat. Ansonsten musique concrète im weitesten Sinne, also nicht personenbezogen, und im Bereich der Elektronik natürlich andere Musiker: Max Brand, Alvin Lucier, Luigi Nono, aus der neueren Zeit spielt sicherlich ein Franz Hautzinger eine Rolle für mich, oder Radu Malfatti, das hat sich so ergeben, dass er mich beeinflusst. *(Überlegt noch.)* Das reicht.

SP: Wahrscheinlich wird man von jedem beeinflusst, mit dem man zu tun hat.

KF: Ja.

SP: Wie bist du überhaupt zur elektronischen Musik gekommen?

KF: Einerseits habe ich mit elektronischer Musik begonnen, weil ich nicht virtuos genug war, um ein Instrument zu spielen. Ich habe schon Klavier, Saxofon und Flöte gespielt, aber ich war nie zufrieden mit dem, was ich auf dem Instrument herstellen konnte. Ich habe auch sofort in Richtung Sampling gearbeitet, was auch nur elektronisch geht, außer mit Tonbändern. Am Anfang habe ich viel Tonbänder geschnitten. Es war der Wunsch

vorhanden, gewisse Dinge herzustellen, die am einfachsten mit dem Computer herzustellen sind. Ursprünglich habe ich mich mit Samplingmaterial befasst. Ich habe sehr viel mit Sprache gearbeitet, ursprünglich mit Tonbändern. Da war klar, dass das mit dem Computer bequemer und vielfältiger geht. Auch, wenn es um algorithmische Herangehensweisen geht. Meine Fantasie davon, was ich klanglich herstellen will, war von Anfang an mit dem Computer verbunden, weil es die einzige Möglichkeit war, diese umzusetzen.

SP: Was für eine musikalische Ausbildung hast du?

KF: Eigentlich keine. Als Kind habe ich in der Musikschule Klavier und Querflöte gelernt. Ich habe auch etwas Musikwissenschaft studiert und den Hochschullehrgang für elektroakustische Musik absolviert, was schon eine musikalische Ausbildung ist.

SP: Am ELAK⁴⁸⁶?

KF: Am ELAK, genau.

SP: ... und Saxofon hast du gespielt.

KF: Saxofon habe ich aber nie gelernt, das war autodidaktisch. Genauso wie der Computer sowieso nur autodidaktisch geht.

SP: Was verwendest du jetzt für Software?

KF: Ich habe ein Softwareprojekt, in dem ich gemeinsam mit ein paar anderen Leuten in Max/MSP programmiere. Es handelt sich aber um eine frei herunterzuladende Software, die von einigen Musikern verwendet wird.

SP: Lloopp?

KF: Lloopp, ja. Selber spiele ich auch natürlich damit. Es ist so, dass ich in Max/MSP programmiere, aber alles, was ich in Max/MSP programmiere, integriere ich dann gleich in Lloopp.

SP: Was willst du eigentlich mit deiner Musik erreichen?

KF: Ich will, dass das Zuhören Spaß macht, dass man beim Hören etwas erlebt. Es geht um eine Art Glücksgefühl durch das Hören. Das ist das eine, und dann geht es schon um eine damit einhergehende Flexibilisierung der Gedanken und des Denkens. Ich sehe Musik sehr abstrakt. Sobald es konkreter wird, interessiert es mich schon nicht mehr. Das hat damit

⁴⁸⁶ Institut für Komposition und Elektroakustik, Wien. Vgl.: <http://www.mdw.ac.at/1101/> [Stand: 17.4.2009].

zu tun, dass ich Sachen akustisch erfahren und erleben will und dass ich immer ein neues Erlebnis habe. Ich höre mir ungern Sachen zwei- oder dreimal an.

SP: Danke schön.

KF: Gerne.

3.1.7 Interview mit Martin Siewert am 19.4.2004 – Café Jelinek

Silvia E. Pagano: Wie gehst du vor in deiner musikalischen Arbeit? Mir ist bewusst, dass die Frage sehr breit angelegt ist, aber ich ziehe sie so vor.

Martin Siewert: Das ist eine legitime Frage. [Sie] ist in meinem Fall allerdings nicht eindeutig zu beantworten, weil das sehr vom Kontext, in dem ich arbeite – [ob ich] im Ensemble und ob ich eher improvisierend oder ob ich eher mit strukturiertem oder gar komponiertem Material arbeite – abhängt. Es ist in meinem Fall nicht ganz einfach zu beantworten, und ich muss da ein bisschen aufsplitten in verschiedene Bereiche, in denen ich arbeite. Vieles in den letzten Jahren von dem, was ich gemacht habe, war im Bereich der improvisierten Musik. Oft mit Schwerpunkt auf Elektronik – nicht immer. Und da geht natürlich viel von meinem Live-Setup und dem Modus, live mit andern zu improvisieren, aus. Ich verwende zu 80 Prozent Gitarren-Basismaterial, das wiederum auch zu – ich würde mal sagen – 99 Prozent live gespielt ist. Ich verwende außer in ganz speziellen Projekten, wo es – zum Beispiel bei Theaterprojekten – um ganz schnell 1:1 abrufbare Sounds geht, keinerlei vorgefertigtes oder gesampeltes Material. Was auch schon mal der Unterschied ist zu vielen, die mit dem Laptop spielen, weil da natürlich viele auf Audiofiles zugreifen und die mischen und verändern und so weiter. Bei mir ist alles im Regelfall ... es gibt ein paar Ausnahmen, aber im Regelfall ist alles live generiert und beschränkt sich auch auf von mir stammende Klangquellen. Das ist, wie gesagt, zu 80 Prozent Gitarrenmaterial, das auf verschiedenste Art und Weise verändert [und] verfremdet wird, und zusätzlich habe ich diverse Feedback-Generatoren, auch einen monofonen Analog-Synthesizer in meinem Live-Setup. Das ist sozusagen die Basis für viele von den Improvisationsprojekten, die ich so gemacht habe. Das ist aber eindeutig zu trennen von anderen Bands, wo es mehr um – ich sag mal – komponiertes Material geht, wie das „Dying Will Be Easy“-Projekt, wo ich ausschließlich Gitarre spiele und wo auch viel wirklich vorgegeben ist. Das ist eine akustische Band, eine zehnköpfige, die zwar mit, meiner Meinung nach, elektronisch beeinflussten Entwicklungsszenarien arbeitet, [wo] sehr viel repetitives, aber sozusagen nur nacktes instrumentales Klangmaterial Verwendung findet. [Ein] anderer Bereich, in dem ich arbeite, gerade wenn es um so etwas wie die neue Platte geht – die Soloplatte, die sich in einem Pop-Kontext im weitesten Sinn bewegt –, ist natürlich Studio[arbeit], und da verwende ich natürlich schon Computer und Software, um Sachen nicht nur zu verändern und prozessieren, sondern um durchaus Sachen zu programmieren. Das gilt genauso für ... ich habe relativ viel mit Video- und Filmkünstlern zusammengearbeitet in den letzten Jahren, und auch da unterscheidet sich der Zugang doch sehr vom reinen Live-Spielen und Improvisierten. Ich versuche auch da im Studiobereich für mich ein gewisses improvisiertes Element wieder rückzuführen, indem ich oft Sachen live bearbeite, in Studios, und auch wiederum abwäge, was ich wo verwende, aber da ist viel nicht ausschließlich improvisierter Herkunft. Ob man das jetzt *Sounddesign* nennt oder *Komposition*, das sei zumindest

dahingestellt. Das ist schon etwas, was sich auch bei Dingen wie der Trapist-Platte in ursprünglich improvisierte Musik einschleicht: ein gewisser Post-Produktions-Aspekt. Weil ich der Meinung bin, ein Tonträger und eine CD dieser Tage kann und soll einfach mehr sein als ein Dokument von live Gespieltem. Muss nicht! Aber in meinem Fall interessiert mich das einfach mehr, als eine Improplatte nach der anderen zu veröffentlichen, die eher dokumentarischen Charakter hat. Für mich ist auch die Situation als Zuhörer, ob ich ein Konzert sehe oder ob ich mir eine CD zuhause auflege, eine komplett andere, und ich glaube, dass durchaus auch andere oder weitergehende Post-Produktions-Techniken erlaubt sind, wenn es darum geht, einen Tonträger für die Quasi-Ewigkeit zu produzieren.

Das sind so die Hauptpole in meiner Arbeit, glaube ich.

SP: Der Großteil deiner Arbeit besteht aus Improvisation. Im nichtimprovisierten Teil, gibt es da noch so etwas wie „klassische“ Notation oder eher nicht?

MS: Umfassend für das, was sozusagen am Ende herauskommt, wäre das eine total konstruierte Angelegenheit. Man könnte sicher – ich arbeite ja auch in einem improvisierten Kontext teilweise, ganz bewussterweise auch mit sehr unverfälschten Gitarrenklängen, als Element innerhalb eines Ganzen – und davon könnte man sicher viel ganz simpel aufschreiben. Es würde nur der Musik nicht gerecht, weil es selten isoliert passiert und dann in einem größeren Klangbild eingebettet ist. Es ist in meinem Fall eine sehr sekundäre Frage, da es nie zur Debatte steht ... Für mich, aus meiner Position!

SP: Gibt es generell auch tonales Denken? Ich meine, viele Sachen haben ja überhaupt nichts mehr mit Tonalität zu tun, aber du hast ja auch gemeint, dass du teilweise wieder in eine etwas *poppigere* Richtung gehst, und ich stelle es mir halt so vor, dass du dann wahrscheinlich wieder in einen etwas tonaleren Kontext gehst.

MS: Ja, ja!

SP: Denkt man sich das dann wirklich so in „klassischen“ tonalen Schemas, oder entsteht das dann auch eher zufällig improvisiert?

MS: Nein, ich denke dann schon so – wobei ich eher nicht von der klassischen Moderne komme, was meine Roots angeht, sondern vielmehr von der Rock- und Jazzmusik, und insofern denke ich auch, ist auch da die Notation, also die Frage der Notation eine sekundäre – aber klar bewegt sich das in sehr simplen und teilweise [vom.] Folk beeinflussten harmonischen Strukturen. Es ist überhaupt, jetzt historisch gesehen, für mich zumindest, eine Schlüsselperiode: die 60er-Jahre mit den ganzen Querverbindungen zwischen Folkmusik und den frühen Minimalisten. Die Reduktion auf sehr einfache harmonische und melodische Strukturen, die es ermöglicht hat, in größeren formalen

Strukturen zu denken. Oder dem viel – für meinen Geschmack, das ist eine persönliche Meinung – auch in zeitgenössischer Musik etwas vernachlässigten Parameter der Zeit und der Entwicklung. Nicht vernachlässigt, sondern nicht unbedingt in meinem subjektiven Geschmack ausgespielten Parameter von Strukturen und Formen und langen Entwicklungen ... Da gab es große Parallelen im Theatre of Eternal Music und Tony Conrad und John Fahey auf der anderen Seite und Robbie Basho; und für mich ist das jetzt eher der Ansatzpunkt als die klassische Moderne im komponierten Sinn.

SP: Ich habe „klassisch“ im „traditionellen“ Sinn gemeint, also beispielsweise habe ich Jazz auch damit gemeint.

MS: Klar, wenn es um die Soloplatte beispielsweise geht, da könnte man – aber das ist in den seltensten Fällen passiert –, da könnte man sicher Leadsheets schreiben für die meisten Tunes mit irgendwelchen Harmonien.

SP: Aber das ist eher ein nachträgliches Resultat.

MS: Ja, ja! Das passiert nicht a priori. ... Und es ist auch nicht notwendig, in meinem Fall ist es ein reines Gedankenspiel! Selbst wenn ich die Stücke live spiele, würde ich vielleicht dem einen oder anderen, wenn es nur mit Band ginge, die Bassline sagen, ein paar Akkorde, aber ich würde mich nicht hinstellen und eine Partitur schreiben.

SP: Wie – das ist auch eine sehr generelle Frage – wie entsteht überhaupt ein Stück? Ist es jedes Mal gleich, gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, gibt es vorher eine Idee oder nicht, oder ergibt sich das eben zum Beispiel aus der Zusammenarbeit mit anderen Leuten?

MS: Das ist eben auch von Projekt zu Projekt bei mir komplett verschieden. [Wenn wir] jetzt efzeg als Beispiel hernehmen, da entsteht ein Stück, indem wir improvisieren. Das nehmen wir auf, und je nach Produktion oder CD gibt es die Vorgabe, es mehr oder weniger linear zu belassen und vielleicht etwas zu mischen oder, wie bei der letzten, vielleicht ein bisschen mehr einzugreifen und durchaus auch zu editieren oder die eine oder andere Stimme im Nachhinein zu overdubben. Aber das ist zu 100 Prozent oder 99,5 Prozent improvisiertes Basismaterial. Wenn ich jetzt Trapist beispielsweise hernehme, da waren zwar die Basic-Tracks auch improvisiert, da haben wir es uns von Anfang an offengehalten – und es auch praktiziert – stark einzugreifen, Dinge zu ersetzen, Dinge hinzuzufügen, sozusagen im Nachhinein, in zweiter Instanz strukturierend und formgebend einzugreifen. So weit, dass wir an zwei, drei Stellen auf der Platte sogar im Nachhinein die Stellen gesequencet haben, um Sachen dazuprogrammieren zu können. Das ist sehr unterschiedlich, ob ich jetzt Filmmusik mache oder Musik für eine Videoarbeit, dann ist selbst das Ausgangsmaterial in vielen Fällen nicht improvisiert, sondern da setze ich mich

hin und baue etwas eher nach Bausteinsystem und ergänze und spiele dann vielleicht, wenn mal die Basis steht, eine improvisierte Spur drüber, die ich dann wieder mische oder vielleicht auch wieder verwerfe. Wie gesagt, bei all dem ist doch in meinem Fall das Studio dieser Tage einfach ein Werkzeug. So wie es mein Setup live ist. Also nicht genau so, aber mit einer ähnlichen Bedeutung, würde ich mal sagen. Bei „Dying Will Be Easy“ habe ich einfach Stücke geschrieben, die ich durchaus über Wochen oder Monate komponiert habe. Kann man durchaus sagen. Und in dem Fall den Leuten auch wirklich Noten vorgelegt habe. Es ist also höchst unterschiedlich. Wobei aber auch „Dying Will Be Easy“ sicher nicht als elektronische Musik zu bezeichnen ist, obwohl es Einflüsse für mich hat.

SP: Ich habe die Tropic CD in meinem Rechner eingelegt, und das Programm hat automatisch in der Internet-Datenbank gesucht, und da ist auch als Stil angegeben: „unclassified“. Das ist sowieso ziemlich schwer ...

MS: Es ist schwer, und da habe ich schon alle Etiketten gehört und gesehen dafür. Für manche hat es irgendwie mit einem Post-Rock-Idiom zu tun, für viele Reviewer aus dem Pop-Bereich, wo so etwas wie efzeg oder „My Kingdom for a Lullaby“ oder „die Instabilität der Symmetrie“, die ich dir gerade gegeben habe, aber nie hinkommen würde, die hören da wieder Jazz – was total skurril ist. Es ist zwar Kontrabass, es ist zwar Schlagzeug, das teilweise mit Beserl gespielt ist, dabei, aber da hört es für mich auch schon auf mit den Jazzassoziationen. Außer vielleicht ... ich weiß nicht ... aber bei einigen Stücken ein sozusagen freier Umgang mit Time. Es gibt Stücke, die zwar einen Puls haben, aber nicht eine Time, die auszählbar im herkömmlichen Sinne ist. Mag sein, dass das diese Assoziation irgendwie auch hervorruft, aber ich habe viel Jazz gespielt und spiele beispielsweise mit Koglmann heutzutage noch Jazz, und ich würde nie auf die Idee kommen, Tropic mit Jazz in Verbindung zu bringen. Also ist es schwierig, das alles irgendwie zu klassifizieren. Und es ist natürlich auch sehr interessant, die Reviews zu verfolgen, weil für die Hardcore-Wirklich-Abstraktions-Riege der Kritiker und so weiter es ein Pop-Album ist und für andere aus dem Pop-Bereich es ein total experimentelles, schräges Album ist. Es ist lustig. Es ist auch natürlich in dem Fall so, dass es durch Thrill Jockey und den sehr guten weltweiten Vertrieb natürlich mehr unterschiedliche Leute erreicht als andere Platten von mir. Das ist ganz amüsant, das zu beobachten.

SP: Eine etwas spezielle Frage: Du arbeitest zwar generell ziemlich wenig am Computer, aber welche Programme verwendest du?

MS: Na ja, nichts Besonderes. Ich verwende ganz normale Audioschnitt-Harddisk-Recording- oder Sequencing-Programme wie ProTools und Logic oder Spark, wenn es um Mastering oder Two-Track-Sachen geht. ... Und, meine Güte, ich verwende Reaktor, das mir von den Softsynths noch das liebste ist, weil es frei konfigurierbar ist und trotzdem, im

Unterschied zu Max, für jemanden wie mich, der nicht besonders am Programmieren interessiert ist, noch relativ zugänglich ist. Was Synthesizer angeht, außer einige sehr spezielle Reaktor-Sachen im Granular-Bereich, habe ich es mit Softwaresynths aufgegeben und mich wirklich mit Analog-Synthesizern ausgestattet und wirklich beschäftigt, weil sie für meine Zwecke und meine ästhetischen Vorlieben einfach um Klassen besser klingen. Da ist die Technik lange noch nicht so weit, um die Technik von vor 30 Jahren replizieren zu können. Ich bezweifle auch, dass das jemals geht, und sehe im Großen eine fatale Entwicklung, dass sich das ganze Software-Synth-Plug-In-usw.-Business darauf zu beschränken scheint, zu versuchen, alte Dinge zu kopieren. Ein Plagiat ist nie so gut wie das Original, im künstlerischen Bereich genauso wenig wie im technischen. Deshalb schätze ich Programme, mit denen man Dinge machen kann, die man auf analoger Basis nicht machen kann. Deswegen sage ich, bei massiven Eingriffen in Audiomaterial, oder in Granularzeug, arbeite ich gerne mit Reaktor, weil das einfach eine neue Dimension für mich ist. Aber den 50. Juno-Klon als Softsynth oder, noch viel schlimmer, diese erbärmlichen Versuche, Hammond-Orgeln und E-Pianos auf rein digitaler Ebene nachzubilden, das halte ich eigentlich für eine ziemliche Sackgasse, oder zumindest [für] einen sehr un kreativen Weg.

Sonst ... das ist es eigentlich, was die Programme angeht. Ein bisschen Reaktor und sonst etwas, was eher eine Bandmaschine ersetzt, viel ProTools, wenn es um Audio geht, und wenn es um MIDI-Programmieren geht, dann halt mehr Logic, aber das ist es dann auch schon.

SP: Hast du das Gefühl, dass generell analoge Synthesizer jetzt wieder mehr in Mode geraten?

MS: Na ja, die sind seit Anfang der 90er wieder in Mode und das ist eine ästhetische Frage, das kommt einfach total drauf an, was man will, was man sucht. Generell ... generell glaube ich, kann man das nicht sagen, das hängt total davon ab, aber wenn es um „klassische“ Synthesizer-Sounds geht, so wie es „klassische“ Gitarrensounds gibt, dann ist das alte Zeug einfach besser, das ist bei Gitarren genau dasselbe. Da geht ja auch wenig weiter in der technischen Entwicklung seit 30 Jahren. Warum auch immer. Es gibt durchaus digitale Synthesizer, die ich viel verwende, die ganze Wavetable-Synthese, Microwave und das, was Waldorf zu Beginn der Firmengeschichte gemacht hat, das sind exzellente Geräte – und nach wie vor: Auch da habe ich noch keinen Softsynth gefunden, der wie der erste Microwave klingt. Das hat natürlich mit den analogen Filtern auch zu tun. Aber die Klangsynthese ist da rein digital. Das macht für manche Sachen absoluten Sinn. Genauso bin ich mir sicher, dass es gewisse Softsynths oder überhaupt digitale Synths [gibt], die für gewisse Ästhetiken mehr Sinn machen als analoge, das ist eher eine subjektive Beobachtung meinerseits.

SP: Welche Rolle spielt für dich generell elektronische Musik bzw. Elektronik in der Musik?

MS: Das ist eine gute Frage. Ich finde, im Jahr 2004, diese Fixierung auf die Mittel und das technische Element, in Musik wie überhaupt im Kunstbereich, eigentlich schon etwas antiquiert. Ich kann also den Begriff *neue Medien* im bildenden Bereich, der etwas analog zum Begriff *Elektronik* in der Musik verwendet wird, ehrlich gesagt schon nicht mehr hören und glaube, dass im Endeffekt das Medium, mit dem ich etwas aussage, sekundär sein sollte und es um die Inhalte und/oder ästhetische Positionen geht. Und [ich] glaube, dass es fatal ist, zeitgenössische Ästhetiken oder Entwicklungen über technische oder technologische [Kriterien] zu definieren. Insofern bin ich ziemlich skeptisch, was *Elektronik* angeht – als Stilbegriff. Erstens taugt es nicht als Stilbegriff – weil von Aphex Twin bis Merzbow ist alles Elektronik –, und es sagt inhaltlich-ästhetisch nichts aus, und ich glaube, dass diese Gleichsetzung *elektronisch = zeitgenössisch* erstens nicht stimmt und zweitens kontraproduktiv ist, aus ästhetischer Sicht. Es widerspricht natürlich ein bisschen deinem Thema, und das soll es natürlich nicht, das ist aber meine Meinung, dass es Dinge gibt, die wesentlich näher beisammen sind, die mit ganz unterschiedlichen Mitteln hergestellt worden sind. Ich würde dann versuchen, das Ganze ästhetisch, musikalisch, wie [auch] immer einzugrenzen, als über das, ich sage es mal vereinfacht gesagt, Herstellungsprinzip. Und es gibt eine ganze Menge Zeug, das lässt sich gar nicht so leicht dechiffrieren, ob das jetzt Elektronik im Computer-Digital-Sinn ist oder halt älteres Zeug. Ist jetzt Devo oder die Swans, ist das jetzt Elektronik oder nicht? Das wird zumindest nicht so rezipiert, trotzdem haben sie mit Drum-Machines und Samples gearbeitet, was auch Elektronik ist. Ob das jetzt aus dem Computer kommt oder aus einem Sampler, der auch nur ein Computer ist, macht keinen so großen Unterschied. Ich glaube, dass da etwas zu viel Augenmerk auf das Werkzeug gelegt wird aus meiner Sicht und es mehr um Inhalte gehen sollte. Aber, wie auch immer

SP: Also, ich finde an Skepsis nichts Schlechtes ...

Indirekt wurde es praktisch schon gesagt, aber vor allem in der experimentellen elektronischen Musik sind sehr viele Leute, die aus vielen verschiedenen [musikalischen] Richtungen kommen. Wenn man mit Leuten aus anderen Richtungen arbeitet, merkt man dann Unterschiede in der Arbeitsweise?

MS: Das müsste man irgendwie eingrenzen. Wenn es um Improvisation geht, z.B., gibt es natürlich – aber wieder ästhetisch bedingt, würde ich sagen – verschiedene Formen des Improvisationsgestus, denen sich verschiedene Leute verpflichtet fühlen. Klar gibt es einen Unterschied zwischen Free Jazz klassischer Prägung, was einfach die Prinzipien der Kommunikation im improvisatorischen Sinn angeht, zu Leuten, die aus einem anderen, sei

es Industrial- oder Ambient-Umfeld kommen. Da gibt es verschiedene Ästhetiken, die auch unterschiedliche Improvisationshaltungen bedingen.

SP: Kann das manchmal auch ein Problem darstellen?

MS: Klar! Es gibt ja grad mit Elektronik- und Jazzfusionen unzählige Versuche, die, für mich, subjektiv wieder – das lässt sich sicher wieder anders argumentieren – nur eingeschränkt funktionieren. Gerade wenn es sich auf der Jazzseite um einen sehr instrumentenbezogenen, expressiven, Free-Jazz-entstammenden, dialogischen Improvisationsgestus handelt, das ist natürlich etwas, das traditionellerweise weniger in der elektronischen Musik zu finden war und das vom Instrument und dessen Interface her – interfacemäßig ist der Computer halt eine Schreibmaschine, eine Büromaschine, nach wie vor, ein Laptop zumindest – nicht wirklich begünstigt wird. Auf der anderen Seite hat der Computer natürlich die Nase vorn, wenn es um repetitive musikalische Strukturen geht. Aber das ist auch nicht auf elektronische Musik beschränkt. Es gibt genauso ... ich weiß nicht ... wenn ich jetzt improvisierte Musik ... Ein Beispiel aus dem improvisierten Bereich, wenn ich Keith Rowe und Peter Brötzmann zusammenspanne, zwei Improvisatoren, wird es wahrscheinlich auch einen Clash geben, der vielleicht auch hübsch sein kann, aber das sind zwei Haltungen zur Improvisation. Beide sind zwei Großmeister in ihrem Bereich, aber es ist vielleicht nur bedingt kombinierbar, weiß nicht.

SP: Na ja, wie ich das zum Beispiel bei Karlheinz Essl beobachte, er sucht ja direkt die Kommunikation mit Leuten, die aus einer anderen Richtung kommen als er. Da habe ich schon das Gefühl, dass die gerade in dem Bereich elektronische Musik sehr verbreitet ist. Generell Kooperation, und dann sozusagen mit Leuten aus anderen Richtungen, was natürlich auch eventuell eine Bereicherung darstellen kann, aber nicht nur.

MS: Klar, das stimmt sicher.

SP: Wie viel Beachtung findet die Musik, die du machst, sei es als Solist, sei es mit anderen Leuten zusammen, in Österreich und außerhalb Österreichs?

MS: Das ist natürlich schwer selbst einzuschätzen. Ich habe beobachtet, dass es natürlich schon sehr, im Fall von Tonträgern, von der Plattenfirma abhängt, was es an Aufmerksamkeit, sprich: Reviews, gibt. Das ist auch ein bisschen stilistisch abhängig. Die sich wirklich eher im abstrahierten, experimentellen Bereich bewegenden Projekte werden natürlich nur von einem kleinen Fachpublikum weltweit irgendwie rezipiert und angehört. Über Aufmerksamkeit und Reviews und Pressefeedback generell kann ich mich persönlich nicht beklagen. Österreich ist halt ... auch in Österreich ist es sehr unterschiedlich.

Radiomäßig ist ja Österreich – muss man sagen – toll. Inzwischen ist Ö1⁴⁸⁷ natürlich in einer Sonderstellung, aber da gibt es, finde ich, sehr viel interessante zeitgenössische Musik verschiedener Couleurs zu hören, das schätze ich sehr. Im Printbereich ist Österreich schwierig, aufgrund der generellen absurden Pressekonzentration und aufgrund der Tatsache, dass es im Unterschied zu anderen deutschsprachigen Ländern kein wirkliches Feuilleton mehr gibt, wo einem Kunst- oder Musikdiskurs breiter Platz eingeräumt würde, zumindest in den Tageszeitungen. Das ist dann schon interessant, wenn Trapist in der „Süddeutschen“ oder in der „Zeit“ besprochen oder gefeuretet wird und in der „New York Times“ und in der englischen „Times“ und so weiter und in Österreich ... Das betrifft nicht nur die Musiker, fast noch mehr, und die wirklichen Probleme, [haben] die Veranstalter. Es gibt sehr, wirklich sehr motivierte Veranstalter von klein bis ziemlich groß es ist egal ob es die Jazzgalerie Nickelsdorf oder das Rhiz ist, oder das Konzerthaus, die in diversen Schienen ein sehr gewagtes Programm machen, zeitgenössisches, von komponiertem über improvisiertem bis zu allem möglichen, und die das natürlich auch gegenüber Subventionsgebern beziehungsweise Chefs gegenüber rechtfertigen, legitimieren müssen, und da ist es fatal, dass es eigentlich so wenig Aufmerksamkeit dafür gibt. Das betrifft auch so etwas wie Wien Modern, wo über die klassischen Konzerte immer irrsinnig viel geschrieben wird, und die elektronischen oder, sagen wir mal, nicht dem klassischen Konzertwesen entsprechenden oder nicht daherkommenden, werden oft total ignoriert! Und da schreibt niemand darüber, weil sich niemand zuständig fühlt, und das ist schon ein Riesenproblem. Das hat schon einigen ... und es besteht die Gefahr, dass es weiteren, die das veranstalten wollen, das Genick bricht. Einfach weil die Öffentlichkeit wichtig ist, und wenn die Entscheidungsbefugten, die nicht die Fachleute sind, dann den Anschein haben, es ist komplett irrelevant ... Jeder Verriss ist besser als gar nichts! Das ist schon ein Problem. Das ist in Österreich aufgrund der derzeitigen Pressesituation schon bedauerlich. Das ist auch nichts Persönliches gegen die Leute, die schreiben. Wie gesagt, ich weiß, viele Leute würden gerne mehr und können nicht. Aber das Fehlen eines generellen Kunstdiskurses in Tagesmedien ist schon ein Problem. Sicher nicht nur für Musiker, das ist für Leute, die im Video- oder Visualbereich arbeiten, ähnlich, bei Film schaut es ein bisschen besser aus. Da sitzen anscheinend mehr entscheidungsbefugte Interessierte an den entscheidenden Stellen. Das ist natürlich Zufall oder was immer, aber das sehe ich, und nicht nur ich, sondern auch aus Veranstalterseite durchaus als ein Problem.

SP: Und du meinst, ein Ö1 reicht?

⁴⁸⁷ <http://oe1.orf.at/> (Stand: 8.3.2009).

MS: Na ja, reicht! Eins ist besser als keins! Natürlich reicht es nicht. Es ist natürlich schade, dass sich FM4⁴⁸⁸ – außer vielleicht der Fritz Ostermayer und „Im Sumpf“ –, dass auch auf FM4 nur noch wenig Platz ist, jetzt nicht unbedingt [für] improvisierte Musik, aber generell für nicht-Mainstream-kompatible Musik. Da gibt es eine Menge experimentelles Zeug, auch aus dem Hardcore- oder HipHop-Bereich, das früher schon mehr Platz hatte auf FM4, und da ist relativ wenig davon übrig, mit ein paar Ausnahmen natürlich. Und Ö1 ist extrem wichtig, weil es so viele Dinge inzwischen abdeckt, die sonst überall durch den Rost fallen. Natürlich wäre es besser, es gäbe mehr, aber verglichen mit den Printmedien ist die Situation im Hörfunk zumindest noch gut in Österreich.

SP: Wieder zurück zur eigentlichen Musik, das haben wir auch ein bisschen angesprochen. Wie definierst du die Musik, die du machst?

MS: Es ist schwer, ich hätte keinen Terminus, der umfassend für alles, was ich mache, gültig ist. Ich muss dann versuchen, das wirklich von Projekt zu Projekt unterschiedlich zu nennen und [ich] bin auch nie besonders glücklich mit Versuchen, das mit einem Begriff zu beschreiben oder zu umreißen. Es ist schwer zu sagen. Manches, würde ich durchaus sagen, ist improvisierte Musik. Vieles ... ja ... weiß auch nicht.

SP: Du hast unlängst einmal gesagt, dass du jetzt persönlich in eine konkretere Richtung gehen willst. Wie sieht deine nähere musikalische Zukunft aus? Was hast du vor?

MS: Ich würde jetzt gar nicht umfassend sagen, dass ich in eine konkretere Richtung gehe. Es gibt einige Projekte, die in eine konkretere Richtung gehen, und es hat sicher einen höheren Stellenwert, als es vor drei Jahren für mich hatte, aber ich werde sicher genauso gerne in einem abstrakten oder relativ abstrakten Bereich nach wie vor [arbeiten]. Mir war es immer irgendwie wichtig oder zunehmend wichtiger, verschiedenes Zeug zu machen, mich einfach frisch zu halten. Ich habe auch immer den Eindruck, dass es dem Blick auf andere Segmente, in denen man arbeitet, förderlich ist, für mich subjektiv, wenn ich mich mal eine Woche mit Groove-Musik auseinandersetze und dann ein eher abstrakt gehaltenes Improset spiele. Es hat auch etwas mit dem generellen Musikverständnis zu tun, dass ich den Bereich, in dem ich arbeite, nicht als einen homogen-abgeschlossenen, selbstreferenziellen Bereich sehe, sondern es entspringt keiner, zumindest nicht einer Tradition. Für mich war immer sehr wichtig, ganz viel höchst verschiedene Musik zu hören, sich davon inspirieren zu lassen, und das ist es nach wie vor – nicht nur Musik, sondern generell auch andere Kunst. Das ist für mich und mein Verständnis wichtig. Ich sehe mich auch nicht als Instrumentalisten im tradierten Sinn, sondern es ist in dem Sinn ein etwas postmoderner Ansatz von einer großen Fülle an Material, das meiner Generation

⁴⁸⁸ <http://fm4.orf.at/> (Stand: 8.3.2009).

zugänglich ist, und ich interessiere mich für relativ viele Facetten von Musik, und es hat alles auch einen Einfluss darauf, was ich mache. Außerdem ist es für mich interessant, grad wenn es um CDs geht, in durchaus verschiedene, auch konträre Richtungen zu arbeiten, als sich komplett zu fokussieren und nur einen Miniaturbereich herauszunehmen. Das ist für jeden anders, es gibt Kollegen, die dem entgegengesetzt arbeiten. [Das] ist durchaus auch eine legitime Haltung, aber für mich braucht es auch eine gewisse Vielfalt, Abwechslung, ein gewisses Überraschungselement. Es ist auch als Künstler nicht unbedingt mein Ziel, dass die Leute erfahren, es gibt eine neue Siewert-CD, und schon vorher wissen, wie die klingen wird. Es ist eine persönliche Sache. Ich nehme mir durchaus Raum und Platz für Überraschungen, und auch für mich selber ist es wichtig, immer möglichst neue Sachen zu entdecken und sich damit zu beschäftigen.

SP: Also du breitest bewusst deine Fühler aus, auch in andere Richtungen.

MS: Ja, ja. Wenn es um konkrete Projekte geht, eines der größeren anstehenden Sachen ist das „Dying Will Be Easy“-Projekt, das ja schon vor zwei Jahren größtenteils aufgenommen wurde, zu beenden. Das wird sicher eine mehrmonatige Sache im Sommer. Ich arbeite mit dem Werner Dafeldecker an einer wirklichen Pop-Platte mit Vocals und [das] ist auch ein Langzeitprojekt, wird sicher auch noch ein bisschen dauern. Das sind so Dinge, die mir vorschweben. Es gibt da ein schönes teilweise elektronisches, teilweise sehr akustisches Trio mit Giuseppe Ielasi und Dean Roberts, das wir letztes Jahr aufgenommen haben, das gilt es zu mischen und finalisieren. Das sind so die CD-Sachen, die unmittelbar zum Produzieren anstehen.

SP: Das waren jetzt größtenteils die Fragen, die ich zu stellen hatte, jetzt habe ich noch eine große Frage: Was ist für dich Musik?

MS: Oje! Kann ich so spontan schwer beantworten.

SP: Was für eine Bedeutung hat sie für dich, oder erfüllt sie gewisse Funktionen?

MS: Musik erfüllt eine Menge Funktionen, und mich interessiert natürlich nicht nur die Funktion, die sie für mich erfüllt – für mich erfüllen gewisse Arten von Musik auch gewisse unterschiedliche Funktionen –, sondern für mich als Musiker oder als Künstler ist es höchst interessant, was für Funktionen Musik in verschiedenen soziokulturellen Kontexten erfüllt, und genau das ist einer der Punkte, der mich am Musikmachen reizt. Dass Musik jenseits von Musik- und Kunsttheorie und jenseits von Konzepten und einem intellektuellen Zugang so unmittelbar Menschen berühren kann und Befindlichkeiten und Zustände beeinflussen und verändern kann. Das ist jetzt nicht nur bei Musik so, das ist bei anderen Kunstbereichen auch so, nur dass das, was bei Musik vielleicht etwas stärker als in anderen ist, dass es halt durchaus große Bedeutung hat in gänzlich nicht künstlerisch

angedachten Alltagssituationen. Das ist etwas, was mich fasziniert und interessiert, wo ich mich gerne auf das Suchen und das Forschen begeben: warum auch gewisse religiöse und rituell motivierte Musik so unglaublich große suggestive Kraft hat. Nicht unbedingt auf mich, aber offensichtlich auf andere. Da gibt es sehr viel zu entdecken und natürlich unglaublich viel, von dem man beim Musikstudium hierzulande überhaupt nichts mitbekommt. Das ist meiner Meinung nach eine wirkliche Katastrophe. Ich habe zwar Jazz studiert, aber ich nehme an, dass das im klassischen Bereich nicht so viel anders ist, dass man von außereuropäischer Musik und sogenannter folkloristischer oder ethnischer Musik überhaupt nichts mitkriegt. Da gibt es ganz beachtliche Sachen, die sich noch dazu in mitunter höchst abstrahierte und sehr experimentelle Gefilde, sei es vom wirklich musikalischen Material oder sei es vom Wahrnehmungszustand der Spielenden oder der Zuhörer, begeben. Da wurde natürlich gerade auch, sowohl was Rockmusik als auch was die komponierenden Zeitgenossen angeht, im 20. Jahrhundert eingehend erforscht und als Einfluss immer wieder deutlich und sichtbar. Das sind schon Bereiche, die mich äußerst interessieren.

3.1.8 Interview mit Martin Siewert am 24.7.2008 – eigenes Studio

Silvia E. Pagano: Welches Setting verwendest du live?

Martin Siewert: Vereinfacht gesagt ist es eine E-Gitarre, eine Lapsteel-Slide-Gitarre und eine akustische Gitarre, also drei Gitarren im Idealfall, und dann eine Kombination aus verschiedenen, größtenteils analogen Effektgeräten, eigentlich ausschließlich analogen Effektgeräten, mit Ausnahme von einigen Loopmaschinen, die aus technisch-praktischen Gründen digital sind, außerdem Feedbackgeneratoren, ein paar Ringmodulatoren, kleine autarke Zellen, ein Mini-Mischpult, wo ich verschiedene Quellen kombinieren kann, und auch ein Monofon-Analog-Synthesizer, zwar ohne Tastatur, aber einer meiner Ringmodulatoren ist auch ein analoger Synthesizer. Das gilt für elektronische und improvisierte Musik, es gibt inzwischen auch wieder Bands, wo ich nur die Gitarre spiele. Das hängt auch vom Projekt ab. Es gibt wiederum Dinge, besonders im Performance-Bereich, wo ich wesentlich mehr akustische Instrumente spiele, verschiedenste akustische Slide-Gitarren oder Ähnliches.

SP: Als ich dich in der Sammlung Essl gesehen habe⁴⁸⁹, hattest du auch einen Laptop dabei.

MS: Ja, habe ich bei Soloshows manchmal dabei, aber es ist nicht so, dass ich sagen würde, dass ich es in einem kreativen Sinn spiele. Das ist bei gewissen Solosachen eher zum schnellen Zugriff auf vorbereitete Dinge.

SP: Welche Gedanken gehen einer Live-Performance voraus?

MS: Es gibt keine wiederkehrenden Gedanken bei mir. Das hängt ganz ab von der Art der Live-Performance, vom Ort und von anderen Gegebenheiten.

SP: Gibt es vor einer Improvisation vielleicht ein Konzept, wie das Ganze stattfinden wird, oder eher nicht?

MS: Das ist determiniert durch die Leute, die spielen. Das weiß ich schon, wenn ich mit dem Dieter [Kovacic: Dieb13] oder dem Philipp Quehenberger spiele, dass es wahrscheinlich etwas Lautes, Wildes werden wird, wenn ich mit X oder Y spiele, ist es vielleicht etwas Sentimentaleres, Ruhigeres, Melodiöseres. Da gibt es gewisse ästhetische Felder, die in der Regel aber nicht groß besprochen werden müssen, wenn es sich um reine Musikprojekte handelt. Das ist eher bei intermedialen Projekten der Fall, dass man gewisse Dinge abgrenzt oder sich vorher austauscht, inwiefern es sich um abstrahiertes Material handeln soll oder inhaltlich referenzielle Sachen dabei sein können, dürfen, sollen. Aber wenn es sich um reine Konzerte handelt, ist die Sache relativ klar.

SP: Wie gehst du mit dem Publikum um? Spielt es eine Rolle bei dir oder eher nicht?

⁴⁸⁹ Am 23.1.2008 (http://sammlung-essl.at/deutsch/musik/archiv/react_chain/wall-passage.html - Stand: 8.3.2009).

MS: Ob man es will oder nicht, es hat auf jeden Fall einen Einfluss. Ob man auf der Bühne steht: Die Stimmung im Publikum oder des Publikums oder im Raum bzw. die Atmosphäre teilt sich einem schon mit. Selbst wenn man behauptet, das ist total egal, man spielt sowieso immer gleich, glaube ich nicht, dass das je stimmen kann. Es gibt immer ein – vielleicht nicht unbedingt: Dialog, aber zumindest immer – einen Einfluss. Sonst gehe ich im Regelfall nicht besonders mit dem Publikum um. Ich halte es in den seltensten Fällen für notwendig, das Publikum verbal zu adressieren, sondern üblicherweise reicht es, bei der Musik, von der wir jetzt sprechen, das auf musikalischem Wege zu tun.

SP: Wann ist für dich eine Live-Performance mit Improvisation gelungen?

MS: Eine interessante Frage. Das ist ein bisschen die Frage des Anspruchs, gelungen ist sie nahezu in jedem Fall, weil man wohl oder übel, wenn man mit dem anderen Improvisator auf der Bühne steht, improvisieren wird. Dieses Plansoll der Improvisation wird eigentlich immer erfüllt. Ob es dann gut oder schlecht war, das ist eine nicht so leicht zu beantwortende Frage, da täuscht man sich selber. Es ist oft interessant, wenn man das Zeug im Nachhinein hört, auch da haben Raum, Atmosphäre, Tageszeit, weiß Gott was einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung. Ich habe schon Gigs erlebt, die ich als furchtbar empfunden habe, bei denen ich mir beim Anhören gedacht habe: „Wow, toll!“ Was aber gar nicht heißt, dass es ein toller Gig gewesen sein muss, das ist schwer zu sagen, das kann ich jetzt auch gar nicht in Worte fassen. Es ist immer bei improvisierter Musik gut, wenn man selber überrascht wird, das ist für mich ein erfrischender Moment, das passiert nicht immer. Wir alle verwenden natürlich eine gewisse Sprache und gewisse Mittel, die beschränkt sind, und einen Teil dessen, was man so macht, kennt man ja in einer gewissen Art und Weise. Was für mich spannend ist, ist, wenn man auf etwas Neues oder Frisch-Erscheinendes im Zuge des Dialoges mit einer anderen Musikerin oder einem anderen Musiker draufkommt. Das würde ich als Kriterium anführen. Das ist aber auch ein höchst subjektives Kriterium. Nur weil ich es gerade thrilling finde, weil ich so was noch nie gemacht habe, muss das noch lange nicht heißen, dass es gezwungenermaßen gut oder gar neu gewesen sein muss. Überraschungsmomente sind interessant. Das ist eigentlich einer der Hauptgründe, warum ich mit anderen Menschen improvisiere und warum ich eigentlich nicht so gerne alleine improvisiere. Selbst wenn ich nicht überlegt habe, was passiert, man fällt immer eine eigenmächtige Entscheidung. Es handelt sich beim Solo-spielen nicht um einen kommunikativen improvisatorischen Akt in derselben Art und Weise wie in einem Ensemble.

SP: Was machst du, während du improvisierst?

MS: Zuhören. Ich versuche zuzuhören und versuche, das Ganze zu denken, und nicht nur mich und meine „Stimme“. Ich versuche auch, funktional mehr als instrumental-technisch zu denken. Das gilt für mich, das muss nicht generell so sein.

SP: Was meinst du mit *funktional*?

MP: Na ja, mir sozusagen die Frage zu stellen – was natürlich unbewusst passiert –: „Was ergänzt das Ganze jetzt in einer positiven oder interessanten Art und Weise?“ Respektive: „Was bietet interessante Räume zum Ergänzen für andere?“ Also die Grundhaltung so zu definieren, mehr als: „Ich möchte das oder jenes sagen oder verwirklichen.“ Sozusagen zu versuchen, offen zu bleiben und in einen dialogischen, kommunikativen Prozess mit den Musikern einzutreten.

SP: Gibt es vielleicht Momente im Improvisieren, in denen du nicht wirklich denkst?

MS: Wie gesagt, es passiert unbewusst. Wenn man groß anfängt zu denken, dann ist es meistens schon zu spät. Das Denken und Reflektieren sollte durchaus vorher und nachher passieren, aber meiner Meinung nach nicht auf der Bühne. Das muss im eigentlichen Moment des Geschehens unreflektiert passieren, um direkt und echt zu sein.

SP: Das heißt, du versuchst beim Improvisieren auf die anderen einzugehen?

MS: Na ja, nein. Wie ich vorher gesagt habe, ich versuche das Ganze zu denken und einen kreativen Beitrag zu leisten. Das kann in vielen Fällen bedeuten, auf die anderen einzugehen, das kann theoretisch das Gegenteil bedeuten. Ich kann auch, wenn ich mit drei Saxofonisten spiele, die ein dichtes Gewebe aus mikrotonalen Strukturen bauen, ihnen eine komplette Noisewand entgegensetzen wollen, die bewusst um Aufmerksamkeit kämpft. Das wäre zum Beispiel ein Szenario, in dem ich bewusst einen Kontrapunkt setze.

SP: Gibt es Unterschiede, wenn du mit einem Musiker mit mechanischem Instrument spielst oder mit Leuten, die mit Laptop arbeiten?

MS: Ich glaube nicht, dass es die gezwungenermaßen geben muss. In der Realität gibt es diese Unterschiede relativ häufig, einfach deswegen, weil Instrumentalisten nahezu ausnahmslos mit der einen oder andere Szene oder der einen oder anderen Musik oder dem einen oder anderen Improvisationsgestus sozialisiert sind und sich daraus gewisse Musizierhaltungen ergeben. Es gibt durchaus Laptopmusiker, die nicht vom klassischen Instrument und somit auch nicht aus einer eindeutigen Tradition kommen. Es gibt auch welche, bei denen es nicht so ist. Bei gewissen Instrumentalisten ist ganz klar, dass sie einen Neue-Musik- oder einen Jazz- oder einen Rock-'n'-Roll- oder Noise-Background haben. Diese Dinge resultieren in einer gewissen Musizierhaltung. Aufgrund der relativ jungen Geschichte als Musikinstrument ist es für mich beim Laptop nicht so eindeutig, wo jemand herkommt. Gewisse extrem identitätsstiftende Parameter wie der Sound sind beim Laptop genauso wie beim Sampler oder beim Synthesizer nicht immanent, wie beim akustischen und auch elektrischen aber tradierten Instrument. Ich glaube nicht, dass es gezwungenermaßen so sein muss, aber es ist relativ häufig.

SP: Wenn du als Publikum einer Live-Improvisation beiwohnt, hast du eine Erwartungshaltung?

MS: Ich glaube, ich habe sicherlich auch Erwartungshaltungen bei einem improvisierten Konzert, genauso wie bei einem nichtimprovisierten. Ich sehe sie vielleicht auch gerne enttäuscht oder gebrochen, aber klar gibt es Vorstellungen, was und in welcher Form einen erwartet.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

MS: Es ist schwer zu sagen, es gibt verschiedene Phasen. Am stärksten bin ich von Rockmusik verschiedenster Idiome geprägt. Eigentlich habe ich immer Rock 'n' Roll, oder Singer/Songwriter oder Blues, also alle rockverwandten Idiome gehört, bis ich sechzehn, siebzehn war, als ich begann, mich für Jazz zu interessieren. Dann habe ich mich einige Jahre mit Jazz hörenderweise und spielenderweise auseinandergesetzt. Das fließt alles irgendwie ein. Das, was mich sozusagen zum Gitarrespielen – und später zum E-Gitarrespielen – gebracht hat, war definitiv Rockmusik.

SP: Welches sind deine Einflüsse?

MS: Das ist eine schwierige Frage. Ich habe immer sehr, sehr viel Musik gehört und zwar Musik ganz unterschiedlicher Provenienz. Meistens liegen für mich die Einflüsse nicht so sehr im Bereich von improvisierter Musik und auch nicht im Bereich von sogenannter experimenteller Musik. Es gibt auch Dinge, die mich da beeinflusst haben. Eine direkt unmittelbare Kraft auf mich üben auf einer weniger intellektuellen als auf einer emotionalen Ebene direkt – ohne Umwege über das Hirn – im Regelfall nichtakademische experimentelle Musikarten aus. Es gibt Ausnahmen. Sehr viel Folklore, natürlich sehr viele afroamerikanische Musik, sehr viel Blues und Soul-Musik. Ich habe mich eingehend mit der Gitarre und der Geschichte der elektrischen Gitarre befasst und habe da schon Dinge, die mir extrem ans Herz gewachsen sind. Von Hawaii-Musik über diverse Subgenres von Country Music, viel Singer/Songwriting – ich habe immer gute Songs mehr als alles andere geliebt – und sehr viel weidere Sixties-Psychedelia und Sixties-Garagenpunk – schon mit vierzehn, fünfzehn habe ich obskure Texas-Punkbands gesammelt. In vielen Fällen sind für mich die wahren Innovatoren inhaltlich oder auch instrumental-technisch dort zu finden. Gerade was das Instrument E-Gitarre angeht.

SP: Welches ist deine musikalische Ausbildung?

MS: Von diversen Konservatorien abgesehen habe ich die Grazer Musikuniversität absolviert und bei Harry Pepl Jazzgitarre studiert.

SP: Warum hast du begonnen, mehr in Richtung Improvisation zu gehen?

MS: Das war in einer gewissen Phase eine Entwicklung, die sich ziemlich logisch und organisch angefühlt hat. Ich habe Jazz gemacht, und da haben mich Mitte der 90er-Jahre zusehends freiere Spielformen interessiert. Ich habe natürlich immer mehr Querverbindungen gesehen, hauptsächlich zu experimenteller Rockmusik, die mich interessiert hat, zu Krautrock oder eben auch zu Psychedelia usw., sowie zu diversen Noise- und No-Wave-Bands. Das war für mich damals musikalisch-künstlerisch als auch persönlich-sozial das Ergiebigere und Interessantere.

SP: Warum machst du diese Musik jetzt?

MS: Im Endeffekt, weil es erstens spannend ist und Spaß macht, auf der Bühne oder im Studio zu stehen, nicht zu wissen, was passiert und in diesem Augenblick die Musik zu formen. Zweitens, weil man viel interdisziplinär, mit Videokünstlerinnen und viel mit Performance und Tanz in den letzten Jahren machen kann. Es ermöglicht die Kommunikation mit anderen Kunstsparten bzw. Künstlerinnen und Künstlern. Wobei ich sagen muss, ich würde nicht nur noch improvisierte Musik machen wollen. Schon seit einigen Jahren. Das hält sich die Waage, ich mache auch wieder gänzlich Unimprovisiertes, in unterschiedlichsten Kontexten. Wenn ich ausschließlich dieses oder jenes mache, wird es mir immer schnell zu eng. Es hält frisch, und es macht mir mittlerweile auch wieder Spaß, in einem ein bisschen jazzidiomatischen Kontext zu improvisieren. ... Sicher nicht täglich, aber ab und zu mal.

SP: Wenn du sämtliche Musik betrachtest, die du machst, was willst du damit erreichen?

MS: Ich glaube nicht, dass es eine Sache gibt, die ich generell mit meiner Musik erreichen will. Ich will ganz gezielt mit einem Projekt das und mit einem anderen Projekt etwas ganz anderes erreichen. Auch da habe ich es nie gemocht, mich nur auf eine einzige Sache zu kaprizieren. Gewisse Formationen oder Betätigungsfelder erfüllen eine gewisse Funktion für mich. Wenn wir vom emotionalen Gehalt sprechen, kann ich das oft im Filmmusikkontext zelebrieren, ausleben oder in Fokus bringen. Andere ekstatische, wilde, sehr intensive Bedeutungen kann ich eher auf der Bühne in Kombination mit speziellen Musikern oder auch solo verwirklichen. Gewisse Dinge decken gewisse Felder, die mir wichtig sind, ab. Ich definiere mich jetzt nicht als den klassischen Solokünstler, der eine musikalische Identität hat und da einen gewissen Stil und ein gewisses Publikum bedient. Ich spiele auch relativ selten solo, ich mache es gerne, aber nur in gewissen Dosen.

SP: Wenn ich jetzt fragen würde, was ist Musik für dich, was würdest du dann antworten? Was wäre da der gemeinsame Nenner?

MS: Musik ist alles, was man als Musik hören will. Ich will jetzt nicht sagen, dass das Plätschern in der Wassergrotte keine Musik sei. Es ist sicherlich möglich, das als Musik zu sehen, zu verstehen und zu empfinden. Was mich persönlich interessiert, ist ein bisschen

eine andere Sache. Das ist ein subjektives Interessensfeld. Da geht es mir tatsächlich um einen – eigentlich ganz schwierig, wenn überhaupt zu definierenden – direkten, emotionalen Draht, der Konzept, Theorie und einen metaphysischen Überbau umgeht oder ausklammert. Das ist das, was mich interessiert: wenn mich ein Stück oder eine Platte direkt fesselt und packt, ohne dass ich die Hintergrundinformation oder die Theorie dazu brauche. Das ist auch etwas, was Musik wie kaum eine andere Kunstgattung oder -sparte vermag. Das typische Klischee von irgendeinem Song oder auch Symphonie oder was auch immer, der einem die Gänsehaut bereitet oder einen zum Weinen bringt, das finde ich ganz unglaublich spannend. Und zwar das Ganze ohne einen eindeutig dechiffrierbaren Inhalt. Im Unterschied zu manchen Kollegen, die von möglichst neutraler Musik schwärmen oder es als wichtig empfinden, genau dieses Klischee auszuklammern, interessiert mich das ganz besonders. Das passiert aber in Musik ganz unterschiedlicher Art. Das kann bei einem Deltabluesmusiker aus den 30er- oder 20er-Jahren wie Blind Willie Johnson passieren, kann aber genauso bei irgendwelchen späten John-Coltrane-Aufnahmen passieren, das kann auch bei der einen oder anderen Ground-Zero-Platte – bei Otomo [Yoshihide] – passieren, das könnte Morton Feldman sein. Bei mir! Das ist ganz subjektiv, ich will auch keine Wertung daraus ableiten. Das sind nur persönliche Präferenzen oder Interessensfelder. Das interessiert mich. Wenn mich da was packt, erforsche ich das auch und versuche für mich herauszufinden, ob man selber beim Spielen in ähnliche Gefilde vordringen kann. Das ist jetzt keine Definition von Musik, sondern eine Definition der Musik, die mir besonders am Herzen liegt oder teuer ist. Das hat auch gar nicht so viel mit improvisierter Musik zu tun. Es gibt sehr viel sogenannte ethnische Musik, wo es ähnliche Phänomene gibt. Was mich auch immer interessiert hat – vielleicht deshalb auch mein Faible für psychedelische Musik –, ist, wenn es Musik gelingt, die Wahrnehmung, insbesondere die zeitliche Wahrnehmung zu verändern. Das gilt aber auch für andere Sparten, wie z.B. den Film. Das ist für mich etwas extrem Spannendes. Und zwar die Musik und nicht irgendwelche Substanzen. Gerade da gibt es sehr ekstatische, trancehafte Musizierhaltungen, die weder improvisiert sind noch aus unserer westlichen, abendländischen Kultur stammen und die extrem spannend sind.

3.1.9 Interview mit Dieter Kovacic aka Dieb13 am 3.5.2007 – Café Rüdigerhof

Silvia E. Pagano: Was für Instrumente verwendest du?

Dieter Kovacic: In erster Linie Plattenspieler, Turntables plus allerlei Elektronisches.

SP: Was für Elektronisches?

DK: Live meistens einen selbst gebauten kleinen Computer, den ich zum Prozessieren verwende, direkt aus dem DJ-Mischpult über den Kopfhörerausgang, durch den Computer prozessiere ich die Plattenspielerounds.

Ich gehe beim DJ-Mischpult beim Kopfhörerausgang raus, da kann ich mit den Queue-Knöpfen aussuchen, welchen Plattenspieler ich will, gehe in den Computer, prozessiere es, habe dafür so eine kleine Fernsteuerung, für die Parameter, und gehe dann einfach beim Line-Eingang vom DJ-Mischpult zurück. Was ein sehr praktisches Live-Setup ist. Da gibt es also nicht viel zum Aufbauen und nicht viel zum Falschmachen.

SP: Du hast gesagt, ein kleiner Computer ...

DK: Ja.

SP: Wie soll ich das jetzt verstehen?

DK: Im Prinzip ist es ein PC, der unter Linux mit selbst geschriebener Software läuft, und es sieht aus wie ein etwas kleines grünes verrücktes Kasterl mit Bauernmalerei. Es gibt ein PC-System, das nennt sich Mini-ITX und ist im Prinzip ein sehr komprimierter PC, wo auf einer kleinen Platine vom Prozessor bis zum Lautsprecher oder Kopfhörerausgang alles drauf ist, und mit dem kann man sehr leicht einen Computer bauen, der dann nicht [einen] Bildschirm, [ein] großes Netzteil, 15 Kilo und sonstige Nachteile hat.

SP: Selbst programmiert, in welcher Sprache?

DK: In C.

SP: Also ... ohne Hilfe ... nicht PD⁴⁹⁰ ...

DK: Nicht PD. Ich habe früher relativ oft und viel PD verwendet und auch für PD Externals geschrieben. Habe dann aber angefangen, zuerst kleinere Nicht-Echtzeit-Programme in C zu schreiben, und jetzt schreibe ich schon seit zwei Jahren an einer Loop-Software für

⁴⁹⁰ Pure Data.

Linux, die auch bei relativ vielen Distributionen dabei ist, und von der ist das [auf dem Mini-PC] wieder eine abgespeckte Version, ohne Grafik, ohne GUI⁴⁹¹.

SP: Ist die Lautsprecheraufstellung für dich wichtig?

DK: Nein. Das klassische ELAK-Prinzip, möglichst viele Lautsprecher und möglichst viel mit dem Sound im Kreis zu fahren, ist nicht meines. Ich spiel auch mono, wenn's sein muss. Ich habe gerne einen guten Sound, und ich habe es gerne laut oder zumindest die Möglichkeit, laut zu sein, aber die Frage, wie die Lautsprecher aufgestellt sind, ist gar nicht so wichtig.

SP: Was spielt das Publikum für eine Rolle?

DK: Eine große! Ich könnte es jetzt gar nicht so leicht in Worte fassen, aber es ist wichtig, welche Stimmung im Publikum ist, und es ist wichtig, eine gewisse Aufmerksamkeit beim Spielen zu haben. Je improvisierter, um so mehr gilt das auch, glaube ich. Solange man sich am Notenblatt festhalten kann, ist es nicht so schwer. Aber bei improvisierter Musik spielt das Publikum, glaube ich, immer eine recht große Rolle.

SP: Nimmst du auch Rücksicht darauf, wo du spielst, also in welchen Räumlichkeiten?

DK: Ja, sicher Die Musik hängt vom Publikum ab, hängt von der Anlage ab, hängt vom Raum ab ... und von anderen technischen und sozialen Gegebenheiten.

SP: Hast du vor dem Auftritt irgendein Konzept, was du machen wirst?

DK: Ja und nein. Wenn ich meine eigene Solo-Performance spiele, habe ich keinen Plan, der von A bis Z geht, aber ich habe natürlich schon mein Vokabular und eine ungefähre Vorstellung davon, wie ich anfangen, was vorkommen soll und solche Sachen.

SP: Und der Rest ist Improvisation?

DK: Ja. Ich habe auch schon Kompositionen gespielt, wo ich dann ziemlich exakt weiß, wann ich wo was zu tun habe, aber das, was ich so am ehesten als meines sehe, Solo- oder Gruppenimprovisation, das ist improvisiert. Kann unter Umständen auch einmal mit einem Plan sein. Vor allem wenn es mehr als drei, vier Leute sind, macht es oft Sinn, dass man sich vorher einen Plan ausmacht. Wir fangen so und so an, machen das und das und dann lass' ma den und den Solo spielen und so.

SP: Was ist das Besondere am Improvisieren?

DK: Es gibt einen Begriff der Echtzeitkomposition, und das ist für mich am ehesten das, was das Improvisieren ist. Jede Musik hat zumindest einen ungeplanten und spontanen

⁴⁹¹ Graphic User Interface.

Anteil, aber in dem, was improvisiert betitelt wird, gibt es am meisten die Möglichkeit, sich auf den Moment einzulassen, der da ist. Das ist das, was mich daran interessiert. Man ist einer Zeitachse am nächsten für mich, auf eine Art ... am unmittelbarsten.

SP: Wie improvisierst du als Solist?

DK: Nachdem ich einen Plattenspieler spiele, ist die Improvisation bei mir immer auch ein Zitat und immer vorhandenes Material, noch viel stärker als bei einem Gitarristen, der zwar auch seine Riffs und seine Einflüsse und seine Ausbildung hat, aber das konkret erkennbare Sample, das ist bei mir sehr stark da. Improvisieren heißt für mich einfach die Parameter, wie und wann und wie viel die Musik gespielt wird ... Oder ich spiele den Plattenspieler selber, ohne Platte, dann sind es halt die Geräusche, die man aus dem herausholen kann.

SP: Herausholen im Sinne ... ?

DK: Man kann mit der Nadel sehr viel machen, was allerlei mehr oder weniger rhythmische, mehr oder weniger geräuschhafte Kratz- und Loop- und Sonstwas-Geschichten sind, und man kann auch einfach einen Plattenspieler klopfen oder rubbeln, das überträgt sich auch alles sehr auf die Nadel.

SP: Und das Ganze wird auch durch den Computer geschickt?

DK: Unter Umständen ja, muss jetzt nicht sein, aber, wie gesagt, der ist meistens dabei.

SP: Vielleicht eine blöde Frage, aber was denkst du, wenn du improvisierst?

DK: Das ist tatsächlich eine schwierige Frage, ja. Abgesehen von den konkreten Dingen wie, „Welche Platte nehme ich als Nächstes?“ und „Wo ist die blöde Hülle zu dieser Platte?“, denke ich, glaube ich, relativ wenig konkret verbalisiert, würde ich mal sagen. Weil es für mich schon so ein Moment in der improvisierten Musik gibt, in meiner Musik, mich an die Grenze des Kontrollierbaren zu bringen und mit diesem Moment des Kontrollverlustes zu spielen. Das ist sozusagen eine abgemilderte Form von Panik, wo man nicht mehr konkret und korrekt denkt.

SP: Hast du dich denn mit Theorie der Improvisation auch beschäftigt?

DK: Kaum. Ich habe die Theorie immer weitgehend vermieden. Habe auch wirklich keine größere Instrumentenausbildung, bis auf ein paar Blockflöten- und Gitarrenunterrichtsstunden als Kind.

SP: Wann ist für dich eine Live-Performance gelungen?

DK: Das hängt in erster Linie vom Publikum ab, würde ich sagen. Gelingen ist sie dann, wenn sie eine für sich stimmige Aussage macht. Oder irgendein ... wie soll man das beschreiben ... irgendeine Art von Aufregung erzeugt oder Interesse weckt.

SP: Stimmt das Gefühl, das du beim Spielen hast, mit dem überein, wie das Publikum dann reagiert, oder eher nicht?

DK: Das muss nicht so sein. Es kommt auch vor, dass ich mich total irre und glaube, es war super, und das hat das Publikum offensichtlich gar nicht so gefunden, oder umgekehrt, dass es bei mir eine ziemlich flauere Stimmung ist, und danach habe ich begeisterte Reaktionen. Das kann alles passieren.

SP: Spielst du an Orten, wo die Leute wissen, was sie erwartet?

DK: Vorzugsweise ja. Das ist natürlich immer das angenehmere Publikum, das zumindest eine Idee davon hat, was da passiert. Aber ich habe oft schon Konzerte vor einem Publikum gespielt, das völlig überrascht war. Da ist natürlich die Chance, dass es schiefgeht, größer, aber es kann auch gut funktionieren.

SP: Also gibt es durchaus Leute, die das noch nicht kennen aber ganz positiv reagieren.

DK: Ja, ich habe schon öfters Erlebnisse gehabt, dass ich wirklich völlig unvorbereitetes Publikum dann doch irgendwie für mich gewinnen konnte.

SP: Du hast es vorhin schon etwas anklingen lassen, was ändert sich, wenn du mit anderen Leuten zusammenarbeitest?

DK: In erster Linie kommt die Interaktion zwischen den auf der Bühne Sitzenden dazu. Wenn ich alleine spiele, ist die einzige mögliche Interaktion mit dem Publikum, wenn ich mit anderen Leuten auf der Bühne sitze, ist das eher wie eine... ich vergleiche es immer mit einer Diskussion. Jeder, der auf der Bühne sitzt, hat seine eigene musikalische Einstellung und sein musikalisches Vokabular, und das kann man austauschen oder aneinander vorbeireden. Aber für mich hat es sehr viel mit der Art und Weise, wie auch sprachliche Kommunikation funktioniert, zu tun.

SP: Wie ist es, wenn du im Konzerthaus mit Orchester auftrittst?

DK: Ja, wie ist es? Nicht leicht. Ich fühle mich nicht unbedingt wohl in dieser Rolle als ... es ist ein bisschen eine Zwitterrolle, die man als Solist hat. Einerseits ist man ein kleines Rädchen im großen Getriebe und andererseits schwingen immer so Star-Allüren zumindest mit. Andererseits ist es natürlich auch eine faszinierende Erfahrung, weil so Orchester oft einmal so wirklich von völlig außermusikalischen Parametern zusammengehalten werden. Da hat es oft einmal so Beamtenhaftes, wenn sich die hinsetzen und ihre Probe

runterspielen und um Punkt 12.30 Uhr ist wieder Pause. Das ist zumindest für mich sehr fremd, aber auch sehr interessant zum Zuschauen. Und ich habe natürlich schon mehr Narrenfreiheiten als herkömmliche Instrumentalisten. Erstens bin ich sowieso der Verrückte, wenn ich mit meinen Plattenspielern komme, und zweitens ist alles, was ich trotzdem mache oder schaffe, eine Anerkennung wert. Also: Leicht ist es nicht mit Orchestern, aber lustig ist es schon.

SP: Wie ist es, wenn du mit Leuten zusammenarbeitest, die nicht Musiker sind ... oder nicht akustische Kunst machen?

DK: Das sind meistens Leute, die Video machen, weil das eine sehr ähnliche Ausdrucksform ist wie Live-Musizieren: Live-Video. Das funktioniert für mich auf die ziemlich selbe Art und Weise. Wichtig ist, dass ich das Bild sehe, damit da auch in die andere Richtung eine Kommunikation stattfindet, nicht nur von der Musik zum Video, sondern auch zurück. Dann sind es eigentlich ganz ähnliche Parameter wie beim reinen Musizieren auch.

SP: Es gibt also durchaus eine Wechselwirkung zwischen Video und Audio?

DK: Im Idealfall ist die sehr stark, ja. Ich habe ein Duo, „NotTheSameColor“, mit Billy Roisz, wo wir auch auf der technischen Ebene sehr stark ineinander verschränkt sind, sie verwendet mein Soundsignal, ich verwende ihr Bildsignal, jeweils zweckentfremdet als Bild oder Ton. Da kann man erst in dem Moment, wo es beim Lautsprecher oder beim Fernseher rauskommt, sagen, ob es Bild oder Ton ist, das Signal. Da ist die Interaktion sehr stark. Auch technisch.

SP: Wenn du mit Leuten improvisiert, hast du gesagt, ist das für dich wie ein Dialog.

DK: Ja.

SP: Passiert es auch, dass du einen Monolog halten musst?

DK: Ja, das ist dann meistens auch ein Unglücksfall, wenn alle aneinander vorbeireden oder -spielen auf der Bühne. Es gibt ja auch Musiker, die das absichtlich so betrieben haben. Derek Bailey zum Beispiel, der war ja berühmt dafür, dass er sich auf nichts einlässt, sondern nur das macht, was er macht. Das ist aber nicht mein Modell. Ich spiele schon gern in Reaktion und mit Reaktion mit anderen auf der Bühne.

SP: Macht das einen Unterschied, wenn du mit anderen – im weitesten Sinne – Elektronikern spielst oder mit Leuten, die ein mechanisches Instrument spielen?

DK: Vom Genre und vom Klang abgesehen, eigentlich nein. Von der Interaktion her ist es sehr ähnlich. Wobei ich meistens eigentlich eher mit analogen Instrumentalisten spiele und eher weniger mit Elektronikern und –kerinnen [!].

SP: Ist das eher Zufall oder Geschmack?

DK: Ich glaube nicht, dass das Zufall ist. Es funktioniert für mich oft einmal besser, weil man dadurch mehr Freiräume hat, wenn drei Leute mit Laptop oder drei Leute mit Plattenspieler oder drei Leute mit E-Gitarre nebeneinandersitzen, ist es schwer, sich den eigenen Raum zu schaffen, indem man konkret etwas tun kann, ohne dass man eigentlich ständig damit beschäftigt ist, den anderen Sound entweder zu doppeln oder zu konterkarieren oder sonst was. Deshalb ist es für mich vom Spielen her oft leichter, mit analogen oder elektrischen Instrumenten zusammenzuspielen und weniger mit anderen Plattenspieler-Spielern und Computern.

SP: Also hauptsächlich wegen dem Sound.

DK: Ja, wegen dem Sound und auch weil natürlich so Instrumente irgendwie ihren eigenen Rhythmus und ihren eigene Drift mitbringen. Der Plattenspieler ist zum Beispiel so ein Endlosding. Je weniger man macht, desto mehr spielt er auf eine Art, und da ist es natürlich leicht, wenn eine Gitarre danebensitzt. Je mehr man auf der Gitarre macht, desto mehr spielt sie, da ergibt sich automatisch ein Spannungsverhältnis, das man sonst vielleicht nicht so leicht aufbaut.

SP: Wenn du dir eine Live-Performance anhörst oder [ihr] beiwohnt, was hast du für eine Erwartungshaltung?

DK: Für mich persönlich ist ein Konzert meistens dann gelungen, wenn ich mich so drin verlier', dass ich danach nicht genau weiß, was passiert ist. [*Lacht.*] Also wenn ich sozusagen das, was ich beim Spielen als Idealzustand empfinde, auch als Zuschauer erleben kann und nicht so sehr darauf höre, wann wer was genau wie macht, sondern ein Gesamtbild kriege, mit dem ich für mich weiter assoziativ spielen kann, während dem Zuhören.

SP: Was für Werkzeuge verwendest du bei der Studioarbeit?

DK: Laptop. Mischpult, Lautsprecher, Kopfhörer ... Linuxsoftware. Ich bin kein großer Effekte- und Outboard-Sammler und bin eher so der Sampling-Mensch. Weniger Synthesizer, und nachdem ich auch nie Klavier spielen gelernt habe, auch keine MIDI-Keyboards oder so ... habe ich sogar, aber verwende ich so gut wie nie.

SP: Also ähnlich wie live.

DK: Ähnlich wie live, ja. Wobei für mich zum Beispiel eine CD mischen wirklich in erster Linie aus Mischen besteht. Das Mastering lasse ich lieber andere Leute machen, weil das eine sehr handwerkliche Geschichte ist, von der ich nicht so viel weiß, das reine Mischen ist

für mich Schnipseln und Aneinanderhängen und Crossfades machen, Lautstärken anpassen.

SP: Gehst du eine Studioproduktion anders an als live?

DK: Ja, natürlich. Zum einen ist es leichter, formal zu arbeiten, weil man eben nicht in Echtzeit arbeitet, weil man sich leichter überlegen kann [wie man das Stück aufbaut], nachträglich etwas ändern [kann] usw. Es gibt einfach doch Traditionen und Ideen, wie eine CD aufgebaut ist und wie ein formaler Bogen auf einer CD ausschaut. Das sind Dinge, die kann man übernehmen oder damit herumspielen, aber das muss ich auf jeden Fall mitdenken, das ist einfach etwas anderes als live.

SP: Man kann also sozusagen auf CDs eine Form finden?

DK: Man kann auf CDs auf jeden Fall Aufnahmen, egal, ob sie im Studio entstanden sind, nachträglich eine völlig andere Form geben. Das tue ich auch im Normalfall, ich habe da wenig Ehrfurcht vor dem Original. Es gibt ja auch den Fall, dass man remixmäßig arbeitet, dann zerlege ich das Material überhaupt mehr oder weniger bis zur Atomstruktur und fange wieder von vorne an.

SP: Mit was für einer Musik bist du eigentlich aufgewachsen?

DK: Ich habe, wie gesagt, keinerlei Instrumentenausbildung oder so. Habe zuhause als Kind meistens Ö1 gehört und habe als Teenager relativ lange Musik überhaupt verweigert. Sie war mir aus irgendwelchen Gründen suspekt, und ich habe dann schon mit 12 bis 13 [Jahren] angefangen, mit Kassetten herumzubasteln. Sobald ich selber Musik gemacht habe, hat es einen sehr starken technischen Aspekt gehabt. Ich habe einfach dadurch, dass ich in den 80ern aufgewachsen bin und die 80er-Jahre mehr oder weniger verweigert habe, alles, was davor und danach war, geliebt.

SP: Hast oder hattest du irgendwelche Vorbilder?

DK: Ich habe viele Vorbilder gehabt. Mit Vorbildern ist es natürlich schwierig, wenn man ihnen zu sehr naheifert, freuen sich weder die Vorbilder, noch hat man selber ein sinnvolles Ergebnis. Gerade so von den Platten-Spielern ... das ist ein relativ kleiner Kreis von Leuten, die das machen, die so experimentelles Turntabling live betreiben, und da gibt es natürlich schon Leute wie Otomo Yoshihide oder so, die ich einfach musikalisch und persönlich extrem schätze, wo ich einfach großartig finde, was der im Laufe der Zeit so gemacht hat.

SP: Außermusikalisch?

DK: Ich habe mehrere Jahre lang Thomas Pynchon total verschlungen ... sein literarisches Gesamtwerk. Da stecken extrem viele künstlerische und weltanschauliche Dinge drin, die man auch als Musiker mitnimmt und verarbeitet. Da kommen auch Liedtexte vor, die habe ich dann doch nie vertont. Ich würde mal sagen, erkenntnistheoretisch habe ich von ihm sicher mehr als vom Radiohören oder so. Was die Musik angeht. Einfach so was Wahrnehmungen, Transport von Ideen und solche Themen betrifft.

SP: Wie definierst du deine Musik?

DK: ... immer mit Hilfswörtern. [*Lacht.*] Ich habe keinen Begriff, mit dem ich mich zu 100 Prozent identifizieren kann, oft wird es unter *Noisemusic* subsumiert, was einfach vom Geräusch und vom fertigen Klang ausgeht, dann gibt es so Begriffe wie *electroacoustic improvisation*, oder einfach der beschreibend-technische von *Turntablism*. Mit keinem der Begriffe identifiziere ich mich zu 100 Prozent, und wenn mich jemand, der keine Ahnung hat, fragt, was ich mache, weiß ich die Antwort auch nie.

SP: Was hast du gemacht, bevor du Musik gemacht hast?

DK: Was man halt so macht als Schüler.

SP: Du hast sozusagen sofort begonnen, Musik zu machen?

DK: Na ja, es war mir selber nicht klar, dass das Musik ist, was ich mache. Dadurch, dass ich reiner Autodidakt bin und einfach Spaß daran gehabt habe, mit Kassettenrekordern und Plattenspielern herumzuspielen, gab es irgendwann einen Moment, wo ich gesagt habe, O.K., das ist meine Musik, aber davor war es Herumspielen. Ich habe auch gemalt, fotografiert, Filme gemacht, mich anderweitig kreativ betätigt. Dass es die Musik und die Plattenspieler sind, das ist ungefähr seit 10 Jahren, sage ich mal, so.

SP: Hast du immer mit kreativer Tätigkeit Geld verdient?

DK: Dadurch, dass ich mich mit Computern gut auskenne, war es für mich immer leicht, ein bisschen Geld mit Computern dazuzuverdienen, und sonst versuche ich von der Musik zu leben, was über weite Strecken funktioniert.

SP: Immerhin!

DK: Immerhin. Wie gesagt, das ist für mich immer der schnelle Weg, mal gerade eine Website zu programmieren, um schnell den Kontostand auf gerade zu bringen.

SP: Könntest du sagen, warum du begonnen hast, so Musik zu machen?

DK: Nein, ich habe weder ein Schlüsselerlebnis noch einen lang gehegten Wunsch dahinter. Es ist eher ein organischer, schleichender Prozess, aus dem das herauskommt.

Die Spielerei mit Technik. Radios zerlegt habe ich schon als Kind. Kassettenrekorder umgebaut, damit man übereinander aufnehmen kann, auf mehreren Spuren, und dann einen Plattenspieler umgedreht und dann in der Musikstunde Referate über Bands, die nicht existieren, mit der verkehrten Musik, gehalten, habe ich immer schon gemacht.

SP: Also eher ein spielerischer Zugang.

DK: Auf jeden Fall, sehr verspielt.

SP: Willst du irgendetwas bewirken mit der Musik?

DK: Jein. Ich glaube sehr stark, dass die Musik eine extreme gesellschaftliche Relevanz hat, aber ich kann und will nicht mit Musik Politik machen oder konkrete Aussagen treffen. Dafür gibt es andere Techniken. Aber ich bin mir sicher, dass sie etwas bewirkt, ohne dass ich es zu 100 Prozent in Worte fassen könnte. Die Art und Weise, wie man die Musik wahrnimmt, prägt auch sehr stark das Denken und umgekehrt ... auf einem sehr abstrakten Niveau. Und ich hadere auch immer mit Texten in der Musik und allzu konkreten Ausformungen brachial wollender Musik, weil das oft das Themenfeld völlig wechselt und mit Musik nichts mehr zu tun hat und die Musik dann untergeht unter allzu starken Aussagen.

SP: Wenn man das so sagen kann: Wenn bei dir Musik etwas bewirken soll, dann eine gewisse Hirnaktivität?

DK: Genau, ja. Wenn ich mir dabei etwas wünsche, dann, dass die Leute auf neue Ideen kommen, welche auch immer das sein mögen.

SP: Ist es für dich generell so, dass Musik zum Denken animieren sollte?

DK: Ja, oder zum Fühlen oder ...

SP: Zum Fühlen?

DK: Sie soll halt irgendwas auslösen, die Musik. Für mich ist gute Musik die, die eine Reaktion hervorruft und Überraschungsmomente hat.

SP: Das mit dem Fühlen ist auch ein interessantes Stichwort. Kann auch Musik, deine Musik in diesem Fall, Empfindungen hervorgerufen?

DK: Von Melancholie bis Euphorie kann alles drin sein und soll alles drin sein. Ich singe halt nicht von der großen Liebe, wenn ich auf der Bühne stehe, aber grundsätzlich sind Musik und Gefühl kaum voneinander zu trennen.

SP: Was ist Musik?

DK: Was ist Musik? Mir fällt jetzt nicht ein, von wem das Zitat ist: „Lärm ist immer die Musik der anderen.“ In diesem Sinne ist für mich Musik vielleicht der Lärm der anderen. Für mich handelt Musik sehr stark davon, klangliche Eindrücke zu verarbeiten und weiterzugeben. Ich bin kein großer Freund von diesen abendländischen Musikdefinitionen, wo es um Töne und allzu klare Strukturen geht, deshalb kann ich es für mich nur ziemlich offenlassen, was Musik ist. Jedes bewusst erzeugte Geräusch ist auf eine Art Musik.

SP: Ich weiß jetzt nicht ganz genau, verwendest du auch Feldaufnahmen?

DK: Auf Platten, ja. Ich habe Platten mit typischen Fieldrecordings, vom Vogelgezwitscher bis zum Baustellengeräusch, aber es ist für mich ein Geräusch wie Klavier, Geige, E-Gitarre.

SP: Auch ethnologische Sachen?

DK: Eher weniger. Habe ich schon auch. Finde ich aber immer schwierig, weil man da gleich so einen Eisberg von Überbau und Tradition mit sich herumschleppt. Nämlich Außermusikalisches. Wenn ich eine Platte mit afrikanischen Arbeitsgesängen auflege, die 1910 aufgenommen worden ist, dann sind da für mich so viele Implikationen drin, dass man dem schwer gerecht werden kann.

SP: Verweigerst du bewusst westeuropäische Musikvorstellungen?

DK: Verweigern nicht, aber ich finde, sie gehen am Kern vorbei, oder für mich tun sie das zumindest. Es ist nicht so, dass ich sie nicht mögen würde oder dass ich sie ablehnen würde, sondern dass sie für mich nur ein kleiner Ausschnitt von dem sind, was passieren kann. Das fällt mir besonders stark – was ich vorhin angedeutet habe – bei Orchesterarbeit auf, wo immer ganz viel und ganz schwer Abendland dabei ist. Da merke ich, wie eng diese fünf Linien mit den Kugeln drauf sind.

SP: [Über eine mögliche Studie zum Thema experimentelle elektronische Musik] Es wäre interessant zu wissen, ob es Wertungen gibt, oder nicht, in dem Bereich.

DK: Ja, klar gibt es da starke Wertungen, es gibt ja auch vielerlei Fraktionen und parallele Traditionen und so. Nicht zuletzt verweigere ich auch aus diesem Grund das Kategorisieren bis zu einem gewissen Grad, oder: finde mich da nicht so zurecht, weil es oft so ist, dass man als „Free-Jazz-Improvisator“ oder als „Noiser“ oder sonst was abgestempelt wird, und die Zwischentöne gehen dann schnell einmal verloren.

SP: Gut, dann bedanke ich mich.

DK: Danke auch.

3.1.10 Interview mit Boris Hauf am 23.5.2005 – Lokal „Nordpol 2“

Silvia E. Pagano: Wie gehst du vor in deiner musikalischen Arbeit? Gibt es einen Unterschied zwischen Live oder CD-Produktion oder wenn du alleine arbeitest bzw. mit anderen? Sei es mit Instrument oder mit Elektronik ...

Boris Hauf: [Ich] würd sagen, das ändert sich jeden Tag. ... oder öfters jeden Tag. Es kommt wirklich darauf an, in welchem Zusammenhang das steht. Eh, wie du sagst, ob ich in einer Gruppe oder alleine spiele, ob ich für ein bestimmtes Label was machen soll, ob es eine komponierte Sache ist, ob Instrumente dabei sind, ob ich weiß, wer's spielen wird, wenn's komponiert ist für jemanden. Also, eine generelle Vorgangsweise gibt's... gibt's? Nein, ich glaube, das könnte ich nicht sagen. Das kann ich nicht sagen, dass es was Generelles gibt.

SP: Wie entsteht ein Musikstück?

BH: [Das ist] auch unterschiedlich. Oft durch genaue Planung von Form oder Struktur. Es kommt darauf an, ob etwas vorgegeben ist. Ob Material vorgegeben ist, das ich habe, ob's eine Form ist, um die es mir geht. Oft ist es ein kleines Soundfetzler! ... Wenn Melodie oder Klang der Ausgangspunkt für das Stück ist, dann versuche ich Klänge zu finden, die das komplettieren oder dazupassen. Das ist eigentlich Komponieren im klassischen Sinn, mehr oder weniger. Zufall darf eine Rolle spielen, Planung ... Es gibt natürlich schon auch einen größeren Gedankenbogen: Wo will ich hingehen und wo stell ich jetzt diesen kleinen Stein hin, auf den ich draufhupf. Ob der jetzt ein paar Zentimeter rechts oder links fällt, das kann ich vorher nicht sagen. Aber es gibt schon eine generelle Richtung, wo ich mir denke: „O.K., dort will ich hin.“ Ob das dann so hinhaut, ist natürlich eine vollkommen andere Frage.

SP: Notierst du Musik auch auf herkömmliche Art und Weise?

BH: Ja. In letzter Zeit nicht, aber ich habe viele Kompositionen [geschrieben].

SP: Aber wenn es um elektronische Musik geht?

BH: Nein, da gibt's eher strukturelle Gedanken, die dahinter sind. Es kommt auch wieder darauf an, ob's in einer Gruppe ist, ob ich nur zu zweit spiele, in welchem Zusammenhang das ist. Oft ist es eine ganz simple Songstruktur, aber notiert wird eigentlich bei der Elektronik nichts mehr. Vielleicht Zeit, Zeitabläufe. [Das ist] eher auch gedanklich.

SP: Verwendest du bestimmte Musikprogramme?

BH: Bestimmte? Ja, ich verwende schon bestimmte, aber [es ist] vollkommen wurscht, welche. Ich bin nicht so fixiert auf eine Software. Ich verwende eine Software zum Editieren, zum Stückebauen, und dann prinzipiell alles, was gut klingt, was ich gerade brauche. Was halt klingt. Ich war lang genug – also, nicht sehr lang, aber sicher nicht zu kurz – in diesem Programmierwahnsinn drinnen.

SP: Also Max/MSP?

BH: Ja, ja, ja und habe dann gemerkt, ich will nicht ... ich will Musik machen. Ich will, dass es gut klingt, und [will] mehr Zeit darauf verwenden, etwas gut Klingendes zu machen, als jetzt die Fader rot oder rosa einzufärben. Das ist jetzt ein bissl gemein gesagt.

Manchmal, wenn ich weiß, das muss jetzt ein Techno-Track sein, dann mache ich das in Reaktor. Wenn's eine Installation sein soll, die von alleine läuft, dann mache ich das in Max. ... aber ich will mich auf nichts festlegen. Manchmal spiele ich auch nur den Finder oder irgendwelche kleinen Flashprogramme, die irgendwelche Sounds machen, die ich gerade brauche ... oder es ist Saxofon oder Gitarre oder Shaker ... oder Feldaufnahmen ... wie sich's grad ausgeht.

SP: Man verwendet gerne den Ausdruck *elektronische Musik* als Stilbegriff. Wie brauchbar ist das, deiner Meinung nach?

BH: Es ist genauso brauchbar und notwendig, wie es den Begriff der klassischen Musik gibt, der ja auch so verwaschen ist. Wenn's hilft irgendwie zu kategorisieren, und das die CD-Läden brauchen, dann soll'n sie's machen. Ich tu' mir immer wahnsinnig schwer, Kategorien zu finden für irgendwas. Bei so einem Begriff setzt man immer voraus, dass das Gegenüber eine Ahnung hat, wovon ich rede, und das ist eigentlich sehr selten. Wenn Begriffe mehr determiniert sind als *elektronische Musik*, dann gibt's ja auch noch Missverständnisse. Ich glaube, es braucht mehr Wörter, um zu beschreiben, was wir machen ... sehr viel mehr Wörter, was logisch ist, denn Wörter brauchen uns mehr, als wir sie brauchen, sonst würden wir keine Musik machen.

SP: Gerade in der experimentellen Richtung werden sehr viele, sagen wir „normale“ Instrumente verwendet, nicht nur Computer oder andere Devices. Es ist auch für mich schwer, Grenzen zu ziehen zwischen Computer und Instrument. Denn schon in dem Moment, in dem man etwas aufnimmt und irgendwie bearbeitet und schneidet ... So gesehen wäre alles elektronische Musik, was man heutzutage hört!

BH: Ja, es stimmt.

SP: Welche Bedeutung haben für dich heute Elektronik und Computer innerhalb der gesamten Musik?

BH: Ha! Super! Da kannst a ganze Arbeit drüber schreiben! ... Weil die Frage natürlich unglaublich vielfältig ist. In erster Linie ist es einfach ein Instrument, das man verwenden kann, wo Sachen anders möglich sind als zum Beispiel am Saxofon oder am Kontrabass, aber du hast auch andere Möglichkeiten auf der Flöte, als du am Schlagzeug hast. Was ich glaube, was der revolutionäre Aspekt des Computers ist, ist die Leistbarkeit. Und da geht's weniger um Computer, sondern einfach um Software. Dass jeder Hugo einen Track

machen kann – ob der jetzt gut ist oder schlecht. Wenn man das sozialpolitisch betrachtet, ist es nur gut. Es kann nur gut sein, dass es so viele Leute gibt, die Musik machen. Dass da viel Dreck dabei rauskommt, O.K. ... Da muss man halt lernen, besser zu hören oder andere Filtermethoden zu entwickeln. Das Wichtige und Revolutionäre am Computer ist, dass sich das jetzt jeder leistet und dass es für jeden möglich ist, Musik zu machen, weil der Threshold viel niedriger ist, als sich eine Geige um 3 Millionen zu kaufen. Auch [weil er] nicht belastet ist. Welcher kleine Teenager wird ein Paket von einer Geige oder einem Cello – O.K. vielleicht Gitarre – mitschleppen. Was natürlich ein Blödsinn ist, weil das auch wunderschöne Musik ist, aber auch da kommt man in einen akademischen Bereich rein, wie primitiv das akademische Feld in Europa auch noch immer ist. Ich glaube, im Großen und Ganzen hat es der Computer geschafft – wie die E-Gitarre: in den 60er-Jahren hat ja auch jeder Gitarre gespielt, und es ist auch unheimlich viel Mist und unheimlich viel Gutes dabei rausgekommen – und es ist es wieder so eine Phase. Der andere kleine Unterschied ist, dass es nicht ursprünglich zum Musikmachen gebaut wurde und so natürlich eine andere sozialpolitische Stellung bekommt.

SP: Gerade im experimentellen Bereich wird ja besonders viel improvisiert. Wie wichtig ist die Improvisation deiner Meinung nach?

BH: Ich glaube ... das ist absolut wichtig. Ich habe jetzt überlegt, ob es das Wichtigste ist, aber es stimmt nicht. Es ist auch nicht so leicht zu beantworten, weil erstens einmal Improvisation auch schon wieder so ein Begriff ist, mit dem ich mir a bissl schwertu', aber wenn Improvisation das ist, was wir beide glauben mit Improvisation zu meinen, dann kann man eher determinieren: Womit improvisiere ich? Ins musikalische Material, in die musikalische Form, in die Struktur reingehen, basieren meine Improvisationen darauf? Ich glaube, das ist das essenziell Wichtige. Da sehe ich ein Riesenmanko, gerade jetzt, 2005, wenn ich in ein Konzert gehe, dass es nur noch um Material geht. Natürlich ist diese Musik entstanden, weil's um eine Materialsuche gegangen ist. Wurscht, ob das die Improtrompeter und -saxler aus London in den 60er-Jahren sind. [Sie haben gesagt:] „Wir wollen nimmer so spielen, wir wollen neue Klänge, wir wollen die Instrumente verbiegen.“ Wurscht, Saxofon, Computer, egal. Da ist es jetzt a bissl hängen geblieben, es geht nur noch um Material. Ich glaube, worum es in dieser Impromusik bald gehen müsste, ist um Form. Sonst schlafen alle ein. Wie gehe ich mit Form um, wie gehe ich mit Struktur um? Das ist natürlich viel komplizierter, als mit Material herumzuspielen. Weil du auf einem anderen Level denken und improvisieren musst. Das haben die Kids, die aus dem Popbereich kommen, natürlich viel mehr intus.

SP: Ich habe das jetzt irgendwie mehr mit Jazz assoziiert.

BH: Form?

SP: Ja.

BH: Klar. Sagen wir, generell, aus der afroamerikanischen Musiktradition.

SP: Ich habe in der MGG nachgeschlagen unter Computermusik und elektroakustischer Musik. In der letzten Ausgabe steht drinnen, dass elektroakustische Musik instrumenten- und interpretenlos ist. Was man natürlich auf die elektroakustische Musik der 50er- und 60er-Jahre gut beziehen kann, aber ist es heute noch so?

BH: Nein, überhaupt nicht. Damals hast ja mit dem Computer nirgends hinkönnen. Da hast einen Raum gehabt, der war so groß wie der, dann hast einen Regler g'habt, den hast so gedreht, und der ist dann vielleicht aufgenommen worden, oder so was.

SP: Wie wichtig ist jetzt das Individuum selbst, wenn's um Elektronik geht? Schafft es ein Individuum, zum Vorschein zu kommen?

BH: Ich würde sagen: Ja, natürlich. Es besteht a bissl die Gefahr, darin zu versumpfen. Was man ja sieht, wenn man zu einem Computerkonzert geht und alle 17 Leute auf den Computer starren. Das ist nicht so sexy. Aber letztendlich kommt es darauf an, was man hört. Eine CD wird ja auch nicht sexier, wenn ich weiß, dass die Band mit den Armen wachelt, oder nicht mit den Armen wachelt, wenn ich's mir zuhause anhör' ... oder vielleicht tut's das, aber für mich ist es nie eine Affäre. Es kommt natürlich auf den Live-Aspekt an. [...]

SP: Im Bereich Elektronik gibt es viele Musiker, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen. Es gibt auch viele Kooperationen untereinander. Gibt's da Unterschiede in der Arbeitsweise?

BH: Sicher. Je nachdem wie du musikalisch sozialisiert und kreativ bist. Es stimmt schon, es ist in der Impro-Szene, weil sie noch so jung ist, sehr unterschiedlich. Es gibt Leute, die nicht Noten lesen können, Leute, die vor 1980 keine Musik kennen – oder 1990. Das gibt es alles und das macht ja den Charme aus. Ich sehe das ständig, dass es eine unglaubliche Vielfalt an Herangehensweisen gibt. Das finde ich auch das Spannende. [Es] kann natürlich auch a bissl mühsam sein. Weil wir ja nicht hängen bleiben wollen am Wir-machen-Impro-nur-weil-es-Impro-ist. Wir wollen ja auch was machen, was gut klingt. Wenn es da unterschiedliche Herangehensweisen gibt, gilt es diese einfach auszusprechen. Aber das ist dann eher eine menschlich-soziale Geschichte, wenn man solche Sachen nicht früh genug kommuniziert.

SP: Damit ist die nächste Frage eigentlich auch schon beantwortet, nämlich, ob es problematisch ist oder ob es eine Bereicherung sein kann.

BH: „Ja“ und „ja“. [*lacht*] Aber das ist der Schmah an der Sache. Es ist sicherlich interessanter, als mit Leuten im Raum zusammensitzen, die immer nur Schubertquartette hören und spielen.

SP: Man kann auch was draus lernen aus der Zusammenarbeit mit Leuten, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen?

BH: Na sicher! Es geht auch nicht nur um Musik und den unterschiedlichen musikalischen Hintergrund, sondern prinzipiell wie man sozialisiert ist. Grad darum ist ja auch diese Demokratisierung in der Musik durch den Computer so aufregend. Weil's nicht mehr elitär ist. Die unterschiedlichsten Leute kommunizieren miteinander. [Es sind] nicht nur die pelztragenden Musikvereinsleute, die es sich leisten können, Musik anzuhören.

SP: Wie groß ist eigentlich die Beachtung in Österreich der Sachen, die du machst, im Gegensatz zum Rest der Welt?

BH: Rest der Welt! Ich kenne nicht den Rest der Welt. Ich kenne Amerika sehr gut, da bin ich oft, und [in] Europa. Ich kann ganz spezifisch darüber reden, weil ich derzeit genau das Problem habe, weil ich gerade eine neue CD rausgebracht habe, die ich vielen Freunden und Musikerkollegen in Europa und Wien gegeben habe. Ich habe das ausgerechnet, ca. 12 Prozent haben zurückgeschrieben und haben gesagt: „Gefällt mir oder gefällt mir nicht.“ In Amerika [waren es] 100 Prozent ... wenn man es in Prozenten ausdrücken will. Das ist nämlich das Thema meiner Diplomarbeit ... also, nicht genau ... das wird ein Unterkapitel sein. Da geht es nämlich darum, wie das soziale Umfeld deine Kreativität und dein Hörverhalten beeinflusst. Wenn ich zum Beispiel in Wien spiele ... ich habe im März drei Mal an zwei Tagen in Wien gespielt. Genau ein Musikerkollege ist gekommen. Es war bummvoll dort, vielleicht nicht wegen der Musik, aber dort war ein Musikerkollege und noch ein Freund ... und meine Eltern natürlich.

Jetzt im April habe ich dreimal in einer Woche gespielt, wieder derselbe Musikerkollege, Dieb13, [war da]. Übrigens sind es nur er und noch ein anderer, die sich meine Musik anhören und die sich zurückmelden. Ich find' es a Wahnsinn! Ich habe keine Ahnung, was da los ist! Ich muss aufpassen, dass ich nicht sage „Leiwand, schlecht, leiwand, schlecht ...“, aber in Amerika gibst [du] eine CD her und sagst: „Das ist meine neue Soloplatte“, und er hört sich's an, und wenn er dann E-Mails checkt ... Generell ist in Amerika die Kommunikation anders, weil sie eine andere Tradition haben. Da geht's ums Kommunizieren, es geht nicht ums Selbstdarstellen. Kunst ist ein Bedürfnis, im Gegensatz zum Luxus den wir uns hier leisten. Da geht's wirklich darum: „Mich interessiert, was du schreibst in deiner Diss. Mich interessiert, was du gestern gemacht hast... Übrigens, des hab i gestern aufgenommen, da sind zehn Minuten drauf ...“ Trotzdem interessiert man sich. Eine ganz andere Spielhaltung kommt daher. Wenn ich hier wem eine CD-ROM gebe,

glaubst du, die schaut sich irgendwer an? Meine Freunde sogar! Ich war jetzt 3 Wochen auf Tour in Amerika. Jeden Abend haben wir zu viert einen Tisch – vielleicht a bissl größer als den da – mit unseren CDs voll gehabt. Jeder hat seine 7, 8, 9 CDs hingelegt, mit kleinen Zetteln, hübsch gemacht, so wie einen kleinen CD-Laden. [Ich bin] daneben gestanden [und ich habe] jeden Abend 3 bis 4 CDs verkauft. Die anderen waren ja auch noch da, das heißt, es wurden jeden Abend 10, 12, 15 CDs verkauft. Das Publikum interessiert sich. Hier, wenn du sie nicht geschenkt bekommst, kaufen sie sich nichts. Wir mit efzeg haben bei der CD-Präsentation gespielt. Glaubst du, wir hätten eine CD verkauft bei der CD-Präsentation? Das muss man sich mal vorstellen. Es sitzen wahrscheinlich alle drinnen und denken sich: „Die krieg ich eh umsonst.“ Das ist ein ganz fataler und furchtbarer Betrieb hier, und nämlich nicht nur von den Nichtmusikern, sondern auch von den Kollegen [ist] ein absolutes Desinteresse, was Musik betrifft, [vorhanden]. Ich weiß nicht, warum das so ist, da bin ich auch gerade beim Recherchieren, aber das ist auf jeden Fall meine These. Aber um auf die Frage zurückzukommen: In Amerika habe ich mehr Feedback, prozentuell gesehen. In Wien ist es absolut unter jeder Sau. In Berlin ist es wieder interessant, weil da die Leute sitzen, hören sich das ganze Konzert an und kommen dann und sagen: „Das war gut, das war schlecht, das hat mir noch nie gefallen, wenn du das gemacht hast. Auf deinen CDs machst du das auch, das gefällt mir nicht. Dafür hat mir das gefallen usw.“ In England kommen zwar wenige Leute, aber sitzen dort, hören sich das an und nehmen dich danach auseinander. Da gibt es auch eine ganz andere Kommunikationskultur. Die gibt es in Wien nicht. Da können die Leute sagen, was sie wollen. Das Desinteresse ist echt a Wahnsinn in Wien. Mir gefällt's eh da, aber ...

SP: Ich kann mir schon vorstellen, wenn man was macht und ...

BH: Wenn ich dich seit 12 Jahren kenne und ich gebe dir was in die Hand, würde man sich irgendwas erwarten. Es ist nicht so, dass es jetzt so ist, sondern es war immer so. Ich habe es immer vergleichen können, weil ich so oft in Chicago bin, die Hälfte meiner Zeit hier, die Hälfte meiner Zeit dort. Das kann ich wirklich vergleichen.

SP: Wie definierst du deine eigene Musik?

BH: Dazu eine kleine Anekdote. In Little Town, Connecticut, haben wir ein Konzert gespielt. Das war [an] eine[r] Uni, das heißt, die haben kein Bier gehabt. Wir sind noch in einen Liquor Store gegangen und haben uns Bier gekauft und haben mit der kleinen Verkäuferin, die uns allen ziemlich gut gefallen hat, angefangen Schmäh zu führen und haben angefangen zu reden, was wir so tun, und haben erzählt, dass wir ein Konzert spielen. [Sie hat gefragt:] „Was spielt ihr für Musik?“ [Einer hat gesagt:] „Experimental free improv...“ Und sie hat uns nur so angeschaut. Da hat ein anderer gesagt: „Free form techno.“ Da hat sie sich sofort ausgekannt. Ich sage jetzt immer nur „free form techno“.

SP: Ich glaube, hierzulande würde man sich etwas anderes darunter vorstellen.

BH: Eben. Das eine Konzert spielen wir wirklich in irgendwelchen Trash-Techno-[Buden], und wenn beim anderen Konzert gerade zufälligerweise zwei Klaviere dort stehen, spielen wir vierhändig Klavier. Wie willst du das definieren? *Free form techno!*

SP: Was ist Musik?

BH: Diese Frage habe ich schon lange nimmer gehört. Ich habe nur gehört: „Ist das Musik?“ Früher hätte ich das nicht gesagt, aber jetzt sag' ich's, weil ich schon ein paar graue Haare bekomme. Ich glaube, Musik hat viel mit Emotion zu tun. [Musik ist] *Emotion intelligent transportieren*, vielleicht. Früher war alles nur über das Gehirn, aber ich glaube das stimmt nicht. Das ist eine schwierige Frage.

SP: Ich glaube, es ist klar, warum ich sie stelle. Früher hätte man [es] eindeutig sagen können, auch physikalisch. Heutzutage kann man das schwer objektiv definieren.

BH: Ja, es stimmt. Vielleicht bleibe ich dabei. *Emotionen durch die Intelligenz zu transportieren.*

SP: Das ist keine schlechte Definition.

BH: Das ist mir jetzt gerade eingefallen.

SP: Welche Bedeutung hat Musik?

BH: Für mich? Generell?

SP: Beides.

BH: Ich finde, es machen viel zu wenige Leute Musik. Es ist gesund. Es ist gut, Musik zu machen. Es sollten mehr Leute Musik machen, es sollten mehr Leute Musik zuhören. Ich finde, jeder soll Musik machen, deshalb finde ich es auch gut, dass jetzt Computer Musik machen können.

SP: Das ist jetzt eine ähnliche Frage, aber vielleicht wird sie anders beantwortet: Welchen Zweck erfüllt Musik?

BH: Da gibt es auch keine eindeutige Antwort. Das ist, glaube ich, so zeit-, raum-, menschenabhängig. Was haben da die anderen gesagt?

SP: Jeder hat sich ein Thema mehr oder weniger rausgepickt, das ihm im Moment anscheinend am wichtigsten ist. Teilweise ging es auch um den Missbrauch der Musik, [Musik] zu einem Zweck verwenden, der eher manipulativ ist.

BH: Ja, es gibt schon Überlegungen darüber, welchen sozialen und politischen Wert Musik hat. Dann ist für mich ein großer Unterschied [vorhanden], ob Musik mit Wort oder ohne Wort [ist]. Da arbeite ich dran, wie man politische Musik macht, ohne dass man da wen singen hat, oder [wen, der] Text vorträgt. Wie kann ich es jemandem verständlich machen, dass es politische Musik ist, auch wenn ich ihm nicht sage, dass es politische Musik ist. Vielleicht geht es nicht. Vielleicht [geht es nur], wenn man politische Inhalte nicht mit Musik rüberbringt, sondern nur mit Text. Vielleicht kann Musik nicht politisch sein, vielleicht kann nur der Text politisch sein.

3.1.11 Interview mit Boris Hauf am 17.7.2008 – Project Space Karlsplatz (Kunsthalle)

Silvia E. Pagano: Welche Instrumente verwendest du, wenn du live spielst?

Boris Hauf: Angefangen von Saxofon, [über] Orgeln, alte, analoge Synthesizer und Computer, [bis zu] Drummachines. Eigentlich alles, was man einstöpseln kann, und eben auch Saxofon. Es hängt ein bisschen vom Rahmen ab, aber ich würde sagen, im weitesten Sinne alles, was Tasten hat, und eben auch Saxofon.

SP: Spielst du immer mit Leuten zusammen, wenn du live auftrittst, oder [spielst du] auch solo?

BH: Ich habe eine Zeit lang ziemlich viel solo gespielt, aber das interessiert mich eigentlich nicht mehr. Ich spiele schon lieber im Gruppenkontext.

SP: Und was für Gedanken gehen einer Live-Performance voraus?

BH: Strukturelle – wie ich also das Stück angehen will, von der Struktur her –, dann sicherlich klangliche – also welche Klänge in dem Zusammenhang für mich wichtig sind, wobei ich schon ein gewisses Repertoire habe, mit dem ich gerne arbeite, es gibt ein paar Sachen, die ich nicht machen würde, und Sachen, die ich vielleicht zu oft immer wieder mache. Generell sind es aber strukturelle Überlegungen, also Proben.

SP: Immer strukturell, oder kann es sein, dass man ganz einfach losspielt?

BH: Das ist eigentlich nicht mehr so wichtig. Natürlich habe ich eine Phase gehabt, wo das für mich ganz wichtig war. Das ist jetzt aber für mich nicht mehr wichtig und nicht mehr interessant.

SP: Wie gehst du mit dem Publikum um?

BH: So inklusiv wie möglich. Ich schaue ihnen gerne in die Augen. Ich bin aber auch sehr viel im Performancebereich tätig. Manchmal muss man eine gewisse Attitüde haben, damit das Stück funktioniert. Manchmal bin ich auch überhaupt nicht auf der Bühne präsent, sondern irgendwo hinten oder so, aber im Großen und Ganzen möchte ich das Publikum schon wahrnehmen und als essenziellen Teil einer Live-Performance anerkennen.

SP: Wann ist für dich eine Live-Performance gelungen?

BH: Es gibt natürlich unterschiedliche Perspektiven dafür. Eine ist natürlich, wie es sich anhört und an...fühlt – das ist natürlich ein dummes Wort, aber kommt auch vor. Dann gibt es die unmittelbare Reaktion – meine Reaktion, wie ich damit umgehe, und die vom Publikum. Das Härteste ist natürlich, sich das Ganze zwei, drei Tage später anzuhören – wenn man es aufgenommen hat – und da kritische Maßstäbe anzusetzen. Wenn man am

Anfang ein Konzept hat oder strukturelle Überlegungen dem Ganzen vorangegangen sind und das nicht hinhaut, bedeutet es nicht, dass das Konzert nicht gelungen ist. Strukturelle oder inhaltliche Überlegungen sind für mich immer nur Ansatzpunkte, mit denen ich arbeiten will. Dass die alle flexibel sind, das gehört dazu.

SP: Improvisation ist schon auch ...

BH: Ja klar, Improvisation in diesem Komplex. Im Komplex des Inhaltes, der Struktur und der Form. Das sind drei Sachen, mit denen ich herumarbeiten will. Also: Womit improvisier' ich. Inhaltliche Improvisation interessiert mich überhaupt nicht mehr. Eine Aneinanderreihung von lustigen Sounds ist für mich nicht mehr interessant. Was interessant ist, sind strukturelle Improvisationen. Was da dann auch interessant ist: wie ich mit klassischen Strukturen umgehe. Klassische Songstrukturen zum Beispiel. Das ist eh ein bisschen so wie in Halfwolf. Oder da gibt es auch eine andere Band in Berlin, mit der ich zusammenarbeite, wo es hauptsächlich um strukturelle Improvisation und strukturelle Fragen geht.

SP: Wenn es keine inhaltliche Improvisation gibt ...

BH: Gibt's natürlich schon, ist aber nicht im Vordergrund für mich. Klangliche Improvisation ist nicht so im Vordergrund.

SP: Mit der inhaltlichen Improvisation meinst du musikalische Floskeln?

BH: Mit inhaltlich meine ich klanglich. Für mich ist es interessanter, herkömmliche Klänge zu nehmen und diese strukturell interessant zu platzieren. Es ist für mich interessanter, als jetzt gezwungen neue Klänge zu suchen und Gefahr zu laufen, dass es strukturell uninteressant ist, was ich mache.

SP: Daher höchstens analoge Synthesizer?

BH: Nein! Womit ich spiele, ist mir immer noch wurscht. Es geht mir eher nur darum, auch wenn ich mit dem Saxofon improvisiere ... die Phase, wo ich ständig einen neuen Sound habe, bzw. haben muss, weil es sonst fad geworden ist, die ist schon vorbei bei mir. Es ist mir wichtiger, in einem Kontext eine Melodie so zu platzieren, dass die off ist, und nicht komische Klänge zu nehmen, nur damit ich off bin, nur weil ich komische Klänge nehme. Sondern eine klassische Jazzline über einem elektronischen Kontext so platzieren, dass die wirklich ein bisschen off ist.

SP: Auch eventuell Herkömmliches neu anwenden?

BH: Absolut.

SP: Was machst du, während du improvisierst?

BH: Trinken. *[Lacht]* Na ja, so gut wie möglich zuhören, so gut wie möglich Optionen herausfiltern und Lösungen finden, für was auch immer gerade aufkommt. Kann auch sein, dass es alles total schiefgeht. Dann muss man halt versuchen einen Plan B mittendrin zu finden.

SP: Das ist ja auch Improvisation.

BH: Genau.

SP: Was denkst du, während du improvisierst?

BH: Das ist genau das. Ich höre zu, ich denke an mögliche Ausweichmanöver, ich denke, wie ich das Ganze weiterführen kann. Natürlich denke ich so was wie: „Wo kann's jetzt hingehen, sind wir schon weit genug, oder bleib' ma ein bisserl drauf sitzen und versuchen, diesen möglichen Moment der Langeweile so weit zu ziehen, dass es schon wieder interessant wird?“ Du bist also ständig am Rechnen. Aber oft hört man einfach nur zu, und man versucht das Ganze aural wahrzunehmen.

SP: Gibt es auch Momente, in denen du vielleicht gar nicht denkst?

BH: Ja, sicher. Ich kann auch nicht jetzt mit dir reden und nicht realisieren, dass da auch Musik spielt. Ich kann dir auch ungefähr sagen, wie schnell das Lied ist, welche Harmonien und welche Instrumente da vorkommen. Wahrscheinlich ist das Denken. Das sind so Mechanismen, die sich bei mir einfach automatisiert haben. Wahrscheinlich ist Denken auch ein flexibler Begriff. Ich würde nicht sagen, dass ich abwesend bin, aber ich bin auch nicht ständig am Kalkulieren.

SP: Eine gewisse Spontaneität ist schon dabei?

BH: Ja.

SP: Wie stark gehst du auf die anderen ein beim Improvisieren?

BH: Das hängt davon ab. Kommt wirklich wieder mal auf den Kontext an. Wie viel haben wir uns vorher ausgemacht, mit wem spiele ich? Wenn ich mit TV Pow⁴⁹² spiele ... was bei denen so faszinierend ist, ist, dass fast überhaupt nie aufeinander eingegangen wird, aber jeder von denen ist so eine musikalische Entität, dass alles nebeneinander Platz hat. Die spielen schon seit 15 Jahren zusammen und da ist sich niemand im Weg. Natürlich, wenn man sich manchmal im Weg ist, sind solche Sachen ungut. Da muss man halt schauen, dass man aneinander vorbeikommt oder dass man nicht die selben Frequenzen abdeckt. Wenn ich den Bass spiele und die Orgel auch den Bass spielt, wenn das nur noch wuschi

⁴⁹² <http://www.tvpow.net/> (Stand: 9.3.2009).

klingt, da muss man auch irgendwie aufpassen. Das ist wahrscheinlich auch Eingehen, oder Aus-dem-Weg-Gehen. ... Oder man steuert wirklich bewusst dagegen. Gegen manche Intentionen, die gerade woanders im Ensemble passieren.

SP: Gibt es für dich Unterschiede beim Improvisieren mit mechanischen Instrumenten oder mit dem Computer?

BH: Mit dem Computer versucht man natürlich immer zu viel zu machen. Deshalb spiele ich so wahnsinnig gerne Monosynths, da kannst du nur einen Sound machen. Mit Computer besteht halt immer die Gefahr, dass du noch was und noch was und noch was machst. Ich finde die Limitation sehr schön und verführerisch ... nicht verführerisch, sondern die Limitation finde ich sehr kreativ, bei diesen Instrumenten, die nicht so viel können. Da ist man musikalisch gefragt. Beim Computer sind so viele Sachen auf einmal möglich.

SP: Was ist das Positive an elektronischen Instrumenten, inklusive Computer?

BH: Das Positive? Na ja ... Wenn's gut ist ... Wenn man Glück hat, klingen's gut! Das Positive ... Sie sind Instrumente, genau wie alles andere. Sie können gut klingen, sie können schlecht klingen, wenn sie schlecht klingen, sind sie genauso schlecht wie eine schlecht klingende Geige. Das hat sich in den drei Jahren nicht geändert. Sie sind ganz normale Utensilien, um Musik zu machen. Was natürlich schön ist, ist, dass du mit einem elektronischen Instrument vielleicht einfacher andere Stimmungen oder andere Musik erzeugen kannst. Du kannst mit einem Synth eine fettere Bassdrum spielen als mit einer Bassdrum. Für manche Sachen, für HipHop oder so, ist das einfach wichtig. Du kannst natürlich schön Drones aufbauen, weil das einfach nicht so wahnsinnig anstrengend ist auf einem Synth oder auf einer Gitarre wie auf einem Saxofon. Auf einer Geige spürst du's ja auch nach einer halben Stunde. Aber im Großen und Ganzen würde ich sagen, es kommt immer drauf an, wer dahinter sitzt.

SP: Wenn du manchmal als Publikum in einer Live-Performance bist, hast du irgendwelche Erwartungen?

BH: Ja, sicher. Ja und nein, ich will oft nicht mit irgendwelchen Erwartungen Überraschungen eindämpfen. Ich gehe nicht unbedingt in ein Konzert, um meine Hörerwartung und -haltung bestätigt zu wissen. Manchmal will ich's. Es kommt wirklich darauf an. Wenn ich in ein De-La-Soul-Konzert gehe, will ich einfach genau das. Unlängst war ich bei [einem Konzert von] Bonnie Prince Billy, und das war wunderschön, weil er seine alten Lieder mit einer neuen Band gespielt hat und mit einer syrischen Handtrommel und nicht mit einem Drumset. Das war wunderschön, einen anderen Aspekt reinzubringen.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

BH: Viel mit Jazz eigentlich. Meine Eltern haben ein paar Platten daheim gehabt. Das waren die normalen klassischen Typen: Mozart, Haydn, Beethoven. Die habe ich mir immer wieder angehört. Aber hauptsächlich Jazz, würde ich sagen. Jazz und neuere moderne europäische Musik im komponierten Bereich. ... und jetzt höre ich mir wirklich sehr unterschiedliche Sachen an.

SP: Welches sind deine Einflüsse?

BH: Ich lerne von allem. Wirklich.

SP: Aber du wendest schon spezielle Ideen an. Gerade bei Half Wolf – nachdem ihr es ja als *Drone Music* deklariert habt – ist ja gleich die Assoziation *Minimalismus* da.

BH: Ja, aber es kommen genauso richtig rockige, fette Grooves daher, die auch von verschiedenen Seiten beeinflusst sind. Ein Großteil meiner jetzigen Einflüsse kommt von Songwriters. Und zwar nicht unbedingt wegen den Liedern, die sie singen, sondern eher wegen den strukturellen Sachen. Ich habe jetzt wahnsinnig viel gelernt von diesem Bonnie-Prince-Billy-Konzert. Wunderschöne Strukturen und Formen. Was meine Einflüsse sind ... kommt wirklich drauf an. Ich meine, wie setze ich eine Orgel ein? Das lerne ich von wem anders, als wie ich eine Drummachine programmiere. Es gibt manche Sachen, die Gefallen mir überhaupt nicht, auf manchen Platten, aber da kann ich trotzdem irgendwas Interessantes herausholen.

SP: Welche musikalische Ausbildung hast du?

BH: Ich habe Blockflöte gelernt, wie ich ganz klein war, mit Klavier habe ich mit vier Jahren angefangen, Cello, von sechs bis sechzehn, mit sechzehn habe ich mit Saxofon angefangen ... und in Saxofon habe ich jetzt gerade meinen Master gemacht ... Komposition und am SAMT, das Studio for Advanced Music Technology, war ich natürlich auch ... aber die beste Bildung ist noch immer Konzerte spielen und ... zuhören.

SP: Warum hast du begonnen, elektronische Musik zu machen?

BH: [Ich habe begonnen, elektronische Musik zu machen, um] einfach andere Möglichkeiten ausfindig zu machen, die am Saxofon nicht möglich waren. Noch länger ausgehaltene Töne zum Beispiel waren für mich wahnsinnig wichtig ... neue Entwicklungsbögen zu finden. Neue Klänge! Auf jeden Fall neue Klänge, Klangerweiterung. Wobei es mir nie wichtig war, das Saxofon klanglich zu entstellen oder zu verzerren. Das war mir einfach zu mühsam. Das Saxofon durch ein Max-Patch durchspielen zu lassen, das war einfach ... Aber, für mich war es wichtig, lange Entwicklungen und neue Klänge zu finden. Und natürlich Klänge, die mir gefallen. Ich finde einen Monosynth aus den 70er-Jahren einfach schön, klingt gut, und Orgel klingt auch gut. Ich bin Pianist, deshalb spiele ich die Dinger auch. Wenn ich mit Computer spiele, dann gibt es manche Sachen, die nur am Computer möglich sind und

deshalb für mich interessant sind. Das hat sich auch in den letzten Jahren nicht geändert. Wenn ich einen bestimmten Sound brauche, dann spiele ich das auch mit dem Quicktime-Player ab und nicht mit einer Software, die 700 Euro kostet. Es geht mir eher darum.

SP: Also um das Musikalische.

BH: Ja, immer!

SP: Warum machst du die Musik, die du machst?

BH: Ich mache ja immer andere und unterschiedliche Musik. Manchmal fragt man sich Jahre später, warum man das gemacht hat. *[lacht.]* Ich versuche wirklich so viel abzudecken, wie ich will und kann, weil mir einfach so viel unterschiedliche Musik gefällt. Ich will mich nicht versteifen auf Nur-Impro oder Nur-Elektronik. Ich möchte genauso ein Jazzquartett spielen können und ich möchte genauso mit meiner Rockband Classic-Rock-Covers aus den 70er-Jahren spielen und ich möchte genauso vierundzwanzig Stunden Dronekonzerte in Chicago spielen und wenn's sein muss, mal ein Saxofon-Solo-Konzert, halt dann Blues. Es ist ein bisschen schwierig dadurch, weil man nicht den Finger drauf halten kann. Ich habe ständig andere Vorlieben.

SP: Diese unterschiedlichen Vorlieben haben auch gewissen Einfluss. Da kommt sicher einiges zusammen.

BH: Ja, wenn wir morgen spielen – auch wenn ich nicht Saxofon spiele – wird sicher von verschiedenen Aspekten was einfließen. Das ist auch alles nicht strukturiert, aber es gibt schon eine Idee morgen. ... Das ist das Schönste, wenn du mit anderen Menschen spielst, da ist so viel möglich. Ich habe eine Zeit lang viel Solo gemacht, weil es einfach einfacher ist, wenn man sich gegenseitig keine Fragen stellt, und man entkommt ihnen auch. Außerdem ist es einfacher, zu reisen und Konzerte aufzustellen, aber es ist im Endeffekt nicht so lustig. Das kreative Potenzial, wenn mehrere Leute zusammenarbeiten und Musik machen, das kannst du nicht alleine haben. Du siehst ja auch, die ganzen Solo-Leute, die so bekannt sind für Solo, wenn die in einer Band spielen, geht es nach hinten los. Meiner Meinung nach! Natürlich gibt es Leute, die nicht die selbe Meinung haben.

SP: Du hast gerade davon gesprochen hast, dass man sich Fragen stellt, wenn man gemeinsam improvisiert. Das habe ich interessant gefunden. Man stellt ja nicht verbalisiert Fragen.

BH: Man kommuniziert ja durch das Musikmachen. Wenn es auch ganz einfache Sachen sind wie schneller oder langsamer werden oder in einer anderen Tonart spielen oder – wenn man abstrakter denkt – Frequenzen vermischt. Wenn also einer einen tiefen Sinusbass spielt, und ich setze meinen genau zwei Hertz daneben, dann ... Und vielleicht

ärgert er sich drüber ... Man kommuniziert ja auch, und das bedeutet, dass man Fragen stellen kann dadurch, wie sich ein Stück entwickelt, oder so.

3.1.12 Interview mit Philip Leitner aka 3.14159 aka π am 25.7.2008 – eigenes Studio

Pi: Ich komme vom klassischen Klavier, arbeite geräuschhaft mit dem Klavier und verarbeite diese Geräusche in Live-Setups elektronisch. Wenn ich mit einem Pianisten arbeite, spiele ich das Klavier nicht selbst, sondern sample es lediglich und lasse in PD Funktionen darüber laufen. Ich arbeite also beispielsweise mit Granularsynthese oder verändere die Window-Size von den Samples. In vielen Fällen arbeite ich auch mit Artefakten und Fehlern, die im Entwicklungsprozess entstanden sind: Glitch, Noise.

SP: Das ist interessant!

Pi: Glitch ist super!

Das Wesentliche für mich bei Live-Musik ist das Interface und die Frage, wie ich es bediene. Das ist ganz logisch: Man muss etwas in der Hand haben, das einem Feedback gibt, mit dem man spielen kann, auf dass sich interessante Interaktion mit dem Gerät ergibt.

[Ortswechsel: gehen einen Stock tiefer, in das eigentliche Studio. Der Rechner wird hochgefahren und die Vorgehensweise erklärt:]

Das ist ein reines Linux-Setup. Mein zentrales Steuerelement ist ein Monome. Der Monome ist eine 64-LED-Button-Matrix, das sind einfach Buttons mit On-Off-Signalen und einem LED darunter⁴⁹³. Es ist über OSC ansprechbar.

SP: Das sieht schon mal cool aus.

Pi: Das sieht super aus, das ist ja auch nicht ganz unwichtig. *[lacht]* Das zweite Gerät, das ich verwende, ist ein BCF-2000⁴⁹⁴, den eh fast alle verwenden. *[Sucht USB-Kabel]*

SP: Welche Linux-Distribution verwendest du?

Pi: Ich verwende Debian. ... So ... *[tippt nebenbei auf Tastatur]* Gut. Bei mir ist Folgendes der Fall: Ich verwende keine vorproduzierten Samples. Es ist wirklich ein reines Live-Setup. Ich brauche einen Klangerzeuger. Das sind für mich entweder andere Musiker oder eben ich selbst am Klavier. Diese Klänge werden dann von mir weiterverarbeitet, aber der Patch selber erzeugt keine Geräusche, weder synthetisch, noch lädt er vorproduzierte Samples. Es ist also ein wirkliches Live-Setup. Das ist ein konzeptioneller Ansatz, weil ich es vermeiden möchte, dass ich in die Situation komme, dass ich Sachen einfach abspiele, die ich im Vorhinein entworfen habe. Ich möchte live spielen und reagieren.

⁴⁹³ <http://monome.org/> (Stand: 9.3.2009).

⁴⁹⁴ Midi-Control-Fader von Behringer. <http://www.behringer.com/EN/Products/BCF2000.aspx> (Stand: 9.3.2009).

Das heißt, wir nehmen jetzt eine Aufnahme ... Welche nehmen wir denn da ... Konzert in Köln ... Es ist so: Normalerweise habe ich den Masterpatch als Server auf einer Kiste laufen, wo alle Instrumente auf eigenen Channels eingesteckt sind, das heißt, der steht bei der Regie, und bei den Direct-Outs bekomme ich zum Beispiel präpariertes Klavier, Stimme und Computer auf separaten Channels. Das heißt, diese ersten 8 Pots sind die Pegel von den diversen Eingangskanälen. Außerdem braucht's noch etwas anderes. *[Holt etwas]* Sample on/off wird über Bodentreter gesteuert. Das geht ganz gut vom Timing her, auch, wenn ich nur Loops schneiden möchte.

So, jetzt schneidet er schon einen Loop. Wir können schauen, ob wir schon Input haben ... *[Spielt etwas ab, dann wieder als soeben aufgenommenen Loop.]* Gut. Ich habe den Monome in zwei Bereiche geteilt. Oben ist ein kleiner Step-Sequencer, den ich eher selten verwende, wenn ich mit Leuten improvisiere, die aus dem Jazzbereich kommen. Ich komme eher von der Elektronik, bin auch schon länger weg von der klassischen Musik, habe lange Zeit mit Loops und Pattern-Programming experimentiert, aber mit Jazzmusikern habe ich die Erfahrung gemacht, dass sie eben diese statischen Loops im Hintergrund, oder Patterns, die durchlaufen, ablehnen. Die sind denen zu wenig dynamisch, die wollen das nicht. Hingegen sind sie gegenüber Noise jeder Art und Weise ziemlich aufgeschlossen. Das heißt, es bewegt sich in die Richtung, dass ich ganz selten extrem lange Loops lege, die ja auch eine gewisse Bewegung haben und die ja auch für die Musiker auch nach der zehnten Wiederholung nicht durchschaubar sind, und ansonsten wirklich mit Sampeln und Processing Momente im Stück erzeuge.

Aber in diesem Fall haben wir jetzt einen Sample aufgenommen; das ist der Masterfader *[fährt ihn hoch, man hört das Sample]*, O.K., bei diesem Sample haben wir am Anfang lange Stille. *[Er erklärt die anderen Fader.]* Das ist Anfang/Ende vom Sample, das ist „Pitch“ *[das Sample ist plötzlich viel schneller abgespielt]*, das ist „Individual“, der Pegel des aktuell scharf geschalteten Samples. Man sieht eh, das ist die Samplebank, auf der der Sample liegt. *[Spielt einen anderen Teil vom Stück ab, betätigt seine Behelfe dabei.]* Ich habe unterschiedliche Play-Modi für die Objects, „back/forward“ oder „once“. Wenn ich „once“ eingeschaltet habe, muss ich den Sample am Step-Sequencer triggern, ansonsten verhält er sich wie ein normaler Looper. Das ist ein simples, aber gutes Setup. Man kann damit echt gut spielen.

Die Effekte hänge ich immer danach in der Session ein. Dazu verwende ich diverse Patches, also zum Beispiel ein Granularsynthesepatch. Die werden von mir während dem Spielen quasi reingeschrieben. Live-Coding. Die editiere ich während dem Spielen und hänge sie dazu ein. Bei diesem Set ist es so, dass ich mit dem Sample meine Spielgrundlage für Sampling und für Processing habe, ich habe meinen Master-Fader, was sehr wichtig ist, weil man beim Live-Coden auch sehr leicht Hardware zerstören kann. Vom Klanghaften tue

ich mir dementsprechend leicht, weil die Klänge, die ich erzeuge, sich an dem orientieren, was die anderen in der Session gemacht haben. Das heißt, es ergibt sich teilweise ein sehr homogener Klang, wo die Elektronik nicht unbedingt in den Vordergrund tritt. Sie tritt in den Vordergrund in dem Moment, wo ich wirklich extreme Handlungen setze, und dann halt als Noise, als Glitch oder als kurze, deutlich erkennbare Loops und so, aber meistens ist es für das Publikum nicht wirklich nachvollziehbar, was die Elektronik war und was der Instrumentalist gemacht hat. Ja, das ist das Setup.

[Ortswechsel, eigentliches Interview wird im oberen Stockwerk weitergeführt.]

SP: Wenn du mit Leuten gemeinsam improvisierst, sprecht ihr euch irgendwie ab? Gibt es Konzepte, oder spielt ihr ganz frei?

Pi: Für mich ist es auf jeden Fall ein Prozess. Es stellt sich schon die Frage, ob ich mit jemandem improvisiere, mit dem ich schon öfters gespielt habe, oder nicht. In der Regel sind die Jam Sessions total frei. Innerhalb einer ersten Jam Session merkt man, ob es eine musikalische Verbindung gibt oder nicht. In weiterer Folge lernt man sich immer besser kennen. In den fortgeschrittenen Jam Sessions, die sich zu Projekten entwickeln, kommt es immer öfter zu bewussten Einflüssen. Man sucht sich dann einen bestimmten Text oder eine musikalische Passage aus, die man als Basis heranzieht, um Musik zu machen. In unserem Fall sind es vor allem Texte: ein Trakl-Gedicht, zum Beispiel. Ein Sprecher rezitiert und wir improvisieren dann. Oder ein Film läuft im Hintergrund und wir improvisieren zu diesem Film. Unsere kompositorischen Einflüsse sind größtenteils sehr frei, sehr emotional, eigentlich. Ich mache ganz bewusst diese Sessions, die unter dem Projektnamen *betatest* laufen, mit unterschiedlichen Musikern. *Betatest* mache ich gemeinsam mit Christian Reiner, das ist ein Sprecher, der mit Stimme und Sprache experimentiert. Ich finde die Sachen sehr schön, die er macht. Einerseits hat er einen sehr freien Zugang zur Stimme und zum Ausdruck mit der Stimme, also sowohl Gesang als auch gesprochenes Wort. Andererseits schätzt er die Sprache sehr. Es ist alles in Deutsch. Wir laden unterschiedliche Musiker ein. Mit Philip Zoubek z.B. oder mit Mathias Koch haben wir schon mehrere Sessions gemacht, in denen wir unseren Ausdruck gemeinsam erforschen. Meistens treffen wir uns nur zu Konzerten.

SP: Könnte man zusammenfassend sagen, dass es zwar kein wirkliches Konzept gibt, aber wenn man öfters mit Leuten gespielt hat, man ungefähr weiß, wer welche Rolle übernimmt?

Pi: Ich finde, das Wichtigste bei den Grundrollen – sagen wir: Begleitung oder Erzeugung von Momenten oder bestimmender Teilnehmer einer Jam – ist, dass man sich abwechselt, dass jeder in einer Runde von Leuten, die improvisieren, Akzente setzt – das ist mir sehr wichtig – und dass man die Momente, die man erzeugt hat, in denen man sagt, das ist jetzt

gut, das fühlt sich gut an, dass man auch diese verwirft. Ich finde es eine der größten Gefahren bei Improvisation überhaupt, dass man sich an etwas festhakt und dann ewig darauf sitzen bleibt. Diese Rollen wechseln sich stark ab, und dadurch, dass man diese Personen auch kennt, ist man ein bisschen vorbereitet darauf, was jetzt passieren könnte. In Wirklichkeit kommunizieren wir auf einer rein musikalischen Ebene. Es gibt auch normalerweise keinen Blickkontakt oder Zeichen.

SP: Kein Blickkontakt?

Pi: Eher nicht. Einfach spielen.

SP: Wie ist das mit dem Publikum? Wie soll ich sagen, was spielt das Publikum für eine Rolle, oder wie geht ihr damit um?

Pi: Das Publikum ist extrem wichtig. Mit Publikum spielen macht einfach viel mehr Spaß. Das ist dann wirklich spielen. So wie im Klettern: Im Vorstieg macht's einfach mehr Spaß. Wir machen bei den rein improvisierten Sachen eher leichte Dosen. Die rein improvisierten Sachen machen wir im Konzert üblicherweise nicht länger als eine Viertel- bis halbe Stunde, weil es sehr intensiv ist. Es gelten die gleichen Regeln, wie immer beim Musikmachen. Man braucht einen Frontman, der connectet, und die Begleitung und so weiter und so fort. Wir haben sehr positive Erfahrungen mit unseren Live-Improvisationen gemacht.

SP: Wann ist eine Improvisation aus deiner Sicht gelungen?

Pi: Wenn die Kommunikation unter den Musikern funktioniert hat. Wenn ich das Gefühl habe, ich habe mich ausgedrückt, und wenn ich das Gefühl habe, ich bin verstanden worden. Und wenn ich das Gefühl habe, andere verstanden zu haben. Ich finde, die Qualität einer Impro-Session wird von der Kommunikation, die in der Improvisation stattgefunden hat, definiert. Das ist für mich das Wesentliche.

SP: Kann es sein, dass wenn du dir Aufnahmen von Improvisationen anhörst, du dir denkst, das war aber anders, als ich es währenddessen empfunden habe?

Pi: Du meinst, dass ich sie im Nachhinein anders beurteile?

SP: Ja.

Pi: Während ich spiele, fälle ich kein Urteil. Wenn ich mir während dem Spiel Sorgen machen würde: „War das jetzt gut?“ oder: „War das jetzt schlecht?“, dann könnte ich nicht spielen, ich muss einfach spielen. Im Nachhinein kann es im Speziellen bei den Sachen, die ich improvisiert habe, sein, dass ich mir denke: „Das war jetzt ein bisschen zu viel.“ Oder so. Eigentlich ist es sehr wichtig, dass man dieser Freiheit auch huldigt, dass man sagt: „O.K., das war jetzt ein bisschen „too much“, aber warum nicht?“ Bei Aufnahmen von

Improvisationen kann ich mich ziemlich gut an die Situation erinnern, in der ich das erzeugt habe. Ich würde sagen, der Blick darauf ist nicht so viel anders, nur im Nachhinein kommt die Frage hinzu: „War das jetzt ein Moment oder ein Stück, das ich mischen möchte, das ich weiterverarbeiten möchte, oder ist es etwas, das ich mir im Gedächtnis behalte und liegen lasse und mit dem ich nichts mehr weiter mache?“

SP: Was denkst du, während du improvisierst?

Pi: Im Optimalfall: nichts.

SP: Was machst du, während du improvisierst?

Pi: Hören und spielen. Nicht viel mehr. Im Optimalfall! Im Nicht-Optimalfall bin ich mit irgend-etwas beschäftigt und kann nicht spielen. Entweder es handelt sich dabei um Computerprobleme, oder ich bin gerade nicht gut drauf. Dann geht's halt nicht. In Wirklichkeit gibt es keine kopflastige Seite, die sagt, wo ich hinwill.

SP: Das heißt, du reagierst im Optimalfall spontan?

Pi: Einfach spontan, ja. Es hängt immer stark von der Umgebung ab. Es hängt stark von den Personen ab, mit denen ich zusammenspiele, also: inwieweit die Kommunikation funktioniert und auch inwieweit der Sound im Raum funktioniert, wie gut ich mich akustisch wahrnehme, welche Klänge von mir in dieser Zusammenstellung funktionieren, nicht funktionieren. Je nachdem richtet sich mein Repertoire aus in dieser Session.

SP: Hast du eigentlich schon selber mit anderen Computermusikern improvisiert?

Pi: Ja.

SP: Gibt es da Unterschiede, wenn du mit ihnen improvisierst, im Gegensatz zu Musikern mit mechanischen Instrumenten?

Pi: Ganz hart gesagt, finde ich, dass improvisierte Musik am Computer ein relativ schwieriges Feld ist. Bei improvisierter Computermusik hat man erstens nicht die Dynamik, die man mit einem Instrument hat, und zweitens auch nicht die Fähigkeit zu schneller Reaktion, zumindest üblicherweise. Ich habe einige Computermusiker gesehen, die mich sehr inspiriert haben, unter anderem Daniel Schorno vom STEIM⁴⁹⁵. Die Leute vom STEIM sind in der improvisierten elektronischen Musik sehr gut. Aber generell hat man bei Computermusikern immer so die Tendenz, dass lange, schwebende Flächen entstehen, vor allem wenn nur Computermusiker gemeinsam spielen. Es wird fast ein bisschen statisch.

⁴⁹⁵ Studio for Electro-Instrumental Music, Amsterdam. Vgl.: <http://www.steim.org/> (Stand: 17.4.2009).

Ich sehe mich als Computermusiker eher in einem Feld der Studenten, der Schüler. Wir sind alle noch beim Experimentieren und beim Lernen und beim Feilen an unserem musikalischen Ausdruck. Die Instrumentalisten hingegen, mit denen ich zusammen spiele, sind doch schon eher Profis. Das ist vielleicht auch ein qualitativer Unterschied. Obwohl ich finde, dass wir vielleicht eine der ersten Generationen sind, die wirklich live-improvisierte Computermusik erfindet bzw. mit gestaltet. Insofern ist es ganz klar, dass wir unsere Stärken und unsere Schwächen noch stärker fühlen und stärker sehen.

Was ich sehr interessant finde, ist, dass alle Computermusiker, die improvisierte Musik machen, auch Instrumentalisten sind. Das sind alles Leute, die das klassische Instrument in ihr elektronisches Setup mit einbeziehen.

SP: Wenn du als Publikum einer Improvisation beiwohnt, hast du eine bestimmte Erwartungshaltung? Was sollte gegeben sein, damit du zufrieden nach Hause gehst?

Pi: In erster Linie möchte ich diese Kommunikation spüren. Für mich ist es so, dass diese Kommunikationsbasis auf einer nichtintellektuellen Ebene passiert, also nicht auf einer kognitiven Ebene, sondern auf einer emotionalen oder auf einer musikalischen Ebene. Die Qualität dieser Kommunikation – so glaube ich – ist etwas, das ich musikalisch wahrnehme, das ich in der Musik als Qualität höre. Das heißt, in erster Linie möchte ich diese Ebene musikalischer Kommunikation in der improvisierten Session auf der Bühne hören. Das ist das, was ich mir erwarte. Außerdem fließen bestimmte Prägungen klanglicher Ebene ein. Also: Ist es eher mutig oder vorsichtig gespielt, vom Ausdruck, den sich Leute erlauben, von der Art und Weise, wie sie die Instrumente verwenden oder welche Instrumente sie verwenden. Aber das ist eigentlich unabhängig von der Kommunikation.

SP: Welches sind die Vorteile des Computers?

Pi: Mir kommt vor, der Computer ist eigentlich kein Instrument. Es ist ein Instrumentenbaukasten. Eine der Qualitäten des Computers ist: Ich weiß nie, was rauskommt, wenn sich jemand mit dem Computer auf die Bühne stellt. Es kann alles sein. Es kann Synthese oder Sampling sein, es kann selbst geschriebene Software sein, es kann aber auch nur Auflegerei mit Reaktor oder sonst irgendwas sein. Es gibt also nicht von vornherein das Schema „Computer“, wie das Schema „Klavier“. Ich kann mir am Klavier eher vorstellen, was passiert. Das ist gleichzeitig auch ein großer Nachteil vom Computer, weil bei einem nicht außergewöhnlich gebildeten Publikum der Computer alleine eine äußerst abstrakte Sache ist, die nicht einschätzbar ist. Vor allem bei einem Konzert ist es wichtig, dass das Publikum etwas von der Interaktion Mensch-Maschine sieht – nicht nur hört, sondern auf der Bühne auch sieht. Menschen, die auf der Bühne mit der Maus in der Hand einfach in ihrem Laptop versinken, sind einfach in der Konzertsituation nicht offensichtlich fassbar. Für uns ist es schon klar, was da passiert, aber für den Großteil des

Publikums ist es unklar, ob es jetzt überhaupt gerade im Moment geschieht, ob es einfach nur abgespielt wird oder was überhaupt passiert. Diese Interaktion ist einfach nicht sichtbar. Konzerte bestehen komischerweise zum Großteil auch aus einer visuellen Komponente. Dieses Verschwinden der Interaktion mit dem Instrument durch den Computermusiker wird teilweise auch durch Visuals und Projektionen einfach wettgemacht, anstatt dass man das Instrument aus dem Computer rausbringt.

SP: Mit welcher Musik bist du aufgewachsen?

Pi: Größtenteils mit klassischer Musik. Ich habe allzu früh, mit sechs, mit musikalischer Früherziehung begonnen, dann habe ich am Konservatorium Klavier, Stimmbildung, Musiklehre und Komposition und die ganzen Sachen gemacht. Ich sag' mal so: Bis sechzehn war der größte Teil meiner Prägung klassischer Natur. Natürlich dann Ö3 [*lacht*], das ist ganz klar, Radio läuft ja überall. Mein eigener Musikgeschmack: Ich habe natürlich Nirvana sehr gemocht, aber auch Al Di Meola, Paco de Lucía, John McLaughlin oder Chick Corea und diese Jazz-Fusion-Sachen, auch teilweise Jazz-Rock, das ist aber eigentlich mittlerweile nicht mehr aktuell. Der erste Kontakt zu elektronischer Musik waren eher Downbeat-Sachen, die ich mittlerweile gar nicht mehr so stark als elektronische Musik sehe, sondern vielmehr als eine Form der Produktion am Computer. In die elektronische Musik bin ich eigentlich erst später eingedrungen. Einerseits über Lo-Fi-Produktionen aus einem gewissen anarchistischen Umfeld, also über die Creative-Common-Sachen und Open-Source-Audio-Projekte, andererseits hatte ich das Glück, Leute vom STEIM, vom IEM⁴⁹⁶ und von der ELAK kennenzulernen und so auch von der akademischen Seite einen Blick auf die elektronische Musik zu bekommen. Da hat sich mein Horizont sicherlich stark erweitert. Aber ich würde sagen, meine musikalische Prägung war Standard-80er-Jahre plus Klavier.

SP: Was hast du letztendlich für Instrumente gelernt?

Pi: Klavier und Stimme. Das normale Studium am Kons halt: Hauptfach, Nebenfächer.

SP: Hast du Jazz auch gespielt, oder hast du nur klassische Musik gemacht?

Pi: Ich habe auch Jazzstücke gelernt, aber ich habe nicht improvisiert. Ich bin schon stundenlang vorm Klavier gesessen und habe irgendwas gespielt. Du kennst das sicher, du bist 14, dir taugt dein Instrument schon, spielst gern damit, aber dann kommt deine Mutter rein und sagt: „Hast du deine Stücke schon geübt? Was ist los? Schlaf' nicht vorm Klavier und üb' deine Stücke!“ Aber ich glaube, nachdem ich mich doch einige Zeit mit dem Instrument beschäftigt habe, habe ich auch meinen individuellen Ausdruck auf dem Instrument geübt. [...] Was ich sehr schätze, bei den Instrumentalisten, mit denen ich

⁴⁹⁶ Institut für Elektronische Musik und Akustik, Graz. Vgl.: <http://iem.at/> (Stand: 17.4.2009).

zusammenspiele, ist, dass sie alle durch einen klassischen Bildungsweg gegangen sind, aber mit der traditionellen Art, ihr Instrument zu spielen, gebrochen haben. Das finde ich sehr schön. Das spiegelt sich im Spiel wider.

SP: Warum hast du begonnen, elektronische Musik zu machen?

Pi: Ich bin Informatiker und Software-Entwickler und ich habe die Musik wirklich ad acta gelegt, mit sechzehn habe ich am Kons aufgehört, dann habe ich zwar noch zwei Jahre gespielt, aber ich hab's eigentlich wirklich zwischen 16 und 22 ad acta gelegt, bis ich in Wien wieder in einer Wohnung gelandet bin, wo ein Klavier war. Ich habe mich in der Zwischenzeit fast ausschließlich mit dem Computer beschäftigt, und wie die Musik wieder in mein Leben getreten ist, hat der Computer natürlich starken Einfluss genommen. Der Computer ist ein fixer Bestandteil eines musikalischen Setups heutzutage. Sei's in der Post-Production oder auf der Bühne. Auf der Bühne vielleicht eher seltener, oder mittlerweile auch sehr oft, aber die Frage ist, wie sehr man auf die musikalischen Eigenschaften vom Computer selbst eingeht. Nachdem mich der Computer interessiert, habe ich begonnen, in dem Bereich aktiv zu werden. Das hat sich so ergeben.

SP: Du hast also wieder ein Klavier gehabt, was hast du da für Musik gemacht?

Pi: Das war Fusion-Jazz. [*lacht*] Das war improvisierter Jazz mit einem E-Gitarristen und einem Menschen am Drum-Computer. Er hat Patterns programmiert und wir haben darüber soliert. Es war eigentlich recht grauenhafte Jazz-Rock-Fusion mit Synthesizer und Elektronik. Spielereien halt. Aber es hat Spaß gemacht. Es war auf jeden Fall improvisiert.

SP: Frei improvisiert oder nach Jazzregeln?

Pi: Frei improvisiert, mit Jazzeinflüssen. Regeln ... Regeln nicht wirklich. Ein paar Skalen ... Der große Unterschied zu jetzt ist, dass es eher melodisch war. Die Improvisation, die ich jetzt mache, ist stark atonal, stark geräuschhaft.

SP: Was willst du eigentlich mit deiner Musik erreichen? Was ist so der Hintergrundgedanke?

Pi: Ich möchte in der Lage sein, mich auszudrücken, viel mehr suche ich eigentlich nicht. Ich suche nicht Katharsis oder sonst was. Ich meine, ich finde es schön, wenn so bedeutungsschwangere Momente kommen, aber ich finde, dass man die unbedingt zerstören muss. Ich möchte Freude am Spiel haben. Diese Freude möchte ich auch dem Publikum vermitteln. Mir geht es weniger darum, bestimmte Klanglandschaften eines bestimmten Typus zu schaffen, als wirklich Musik auf einem professionellen Niveau zu machen.

SP: Was ist für dich Musik?

Pi: Was ist für mich Musik? Musik ist auf jeden Fall für mich etwas sehr Emotionales, was auf jeden Fall mit Schall in irgendeiner Form zu tun hat.

3.1.13 Inhaltliche Analyse

Da diese Interviews nicht zur Gänze einem eindeutigen Interviewstil entsprechen, wurden, wo es nötig schien, die zweiten Interviews geführt, um zu gewissen Fragen eine umfassende Auskunft aus mehreren Blickwinkeln zu bekommen. Sofern die Themen angesprochen worden waren, werden die Inhalte der Interviews hier tabellarisch zusammengefasst und verglichen. In dieser Analyse liegt der Schwerpunkt auf den inneren und äußeren Prozessen der freien Improvisation sowie auf dem Hintergrund und der Intention der Performer. Aus Tabelle 1 lässt sich entnehmen, dass sich manche Aussagen überschneiden oder zumindest sehr ähneln.

Beim Versuch, die eigene Musik zu definieren, finden die Interviewpartner keine eindeutigen Stilbegriffe. Manche wollen ihre Musik nicht definieren, da sie sehr unterschiedliche Musik machen. Andere haben zwar eine mögliche Antwort, die allerdings mehr eine Umschreibung der eigenen musikalischen Ziele darstellt. Die Antwort von Christian Fennesz zeigt beispielsweise, dass er sich einem Popkontext zugehörig sieht.

Auch die Angaben zur musikalischen Herkunft und zu den Einflüssen sind sehr unterschiedlich. Generell kann man sagen, dass Interesse für akustische Ereignisse im weitesten Sinne von Anfang an gegeben war. Bei Dieb13 ist auffällig, dass er sich besonders dem musikalischen Einfluss entzogen hat. Akustische Ereignisse scheinen bei ihm ein Resultat von Spielerei zu sein. In irgendeiner Form haben alle Interviewpartner musikalische Grundkenntnisse, zumindest durch Instrumentalunterricht. Der Grad der traditionellen musikalischen Erziehung ist trotzdem sehr unterschiedlich: Manche haben eine akademische musikalische Ausbildung (oder haben zumindest eine begonnen), die sehr unterschiedliche Sparten, die mit Musik zu tun haben, abdeckt.

Welche Computerprogramme zur Musikproduktion und -generierung verwendet werden, scheint nicht vorrangig zu sein. Es werden zwar Namen genannt, aber viele betonen, dass dies unbedeutend sei. Das musikalische Resultat scheint im Vordergrund zu stehen, nicht die technischen Aspekte. Sofern die entsprechenden Kenntnisse akquiriert wurden und das Interesse vorhanden ist, ziehen es einige vor, ihre eigenen Programme in einer Programmiersprache oder mit Hilfe einer Programmieroberfläche zu erschaffen. Somit kann sich der Künstler eine Arbeitsfläche schaffen, die den eigenen stets im Wandel begriffenen Bedürfnissen angepasst ist. Philip Leitner beschreibt sein Programm und die Anwendung von Hardware auf sehr detaillierte Art. Diese Programme können natürlich auch von anderen genutzt werden und sind für die speziellen Ansprüche der experimentell-elektronischen Improvisatoren vielleicht geeigneter als kommerzielle Programme. Klaus Filip's Programm Lloop wird beispielsweise auch von Christian Fennesz genutzt.

Tabelle 1 – Inhaltlicher Vergleich – Seite 1

Aspekt	Essl	Fennesz	Filip	Siewert	Dieb13	Hauf	Pi
Definition für eigene Musik	Will/ kann wegen Vielfältigkeit eigene Musik nicht definieren	„Interessante Popmusik für das 21. Jahrhundert“	„Musik zum Zuhören“	Will/ kann wegen Vielfältigkeit eigene Musik nicht definieren	„Ich habe keinen Begriff, mit dem ich mich zu 100% identifizieren kann“	„Free From Techno“ (im Bereich der elektronischen Musik)	-
Musikalische Herkunft/ Einflüsse	Früh Klavierunterricht mit Tonsatz und Gehörbildung. Elektronikbaukasten als Jugendlicher. Avancierte Rockmusik als Teenager, Pink Floyd, Krautrock ... Gregorianik, Renaissancemusik, Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg, Webern ... Xenakis, Koenig, Ligeti ...	Einfluss von Freunden. Aufnahme auf Kassette in Jugend manipuliert. Rockmusik aus den 1960ern, 1970ern, 1980ern und Punk	Plattensammlung des Vaters, hauptsächlich klassisch-romantisch. Jacques Loussier, John Cage (Theorie), musique concrète, Max Brand, Alvin Lucier, Luigi Nono, Franz Hautzinger, Radu Malfatti ...	Phasenabhängig: Rock 'n' Roll, Singer/Songwriter, Blues, Jazz. Im Regelfall nicht-akademische experimentelle Musik. Folklore, afroamerikanische Musik, spezielle Gitarrenmusik, Songs, Krautrock, Noise, No-Wave, Sixties-Psychedelia, Sixties-Garagenpunk ...	Hauptsächlich Einfluss durch Ö1 als Kind, aber größtenteils „Musikverweigerer“. In Jugend mit Kassettentekordnern und Plattenspieler „herumgespielt“. Kaum musikal. Einflüsse. Viele Vorbilder, wie z.B. Otomo Yoshihide. Literarischer Einfluss: Thomas Pynchon.	Wiener Klassik usw. (Eltern). Jazz, Neue (komponierte) Musik. Viele Songwriters (aktueller Einfluss). Einflüsse schwer zu definieren	Musikalische Früh-erziehung, Klavierunterricht, Stimmbildung am Konservatorium. Klassische Musik, Ö3, Jazzfusion ...
Musikalische Ausbildung	(laut Interviews, s. auch www.essl.at) Instrumentalunterricht, Komposition bei F. Cerha, Stipendium bei Gottfried Michael Koenig	Gitarrenunterricht in der Jugend, Musikwissenschaftslehrgang für elektronische Musik in Wien absolviert. Saxofon autodidaktisch	Klavier, Querflöte in der Jugend, Musikwissenschaftslehrgang für elektronische Musik in Wien absolviert. Saxofon autodidaktisch	Diverse Konservatorien, Jazzgitare (Musik-Uni Graz, Harry Pepl)	Blockflöten- und Gitarrenunterricht als Kind	Blockflöte, Klavier, Cello, Saxophon, Komposition, SAMT (Musik- & Medientechnologie-Lehrgang, Linz a.D.)	Klavierunterricht in der Jugend
Computerprogramme?	Derzeit hauptsächlich Max/MSP, Programme zum Abmischen für CD-Produktion	Logic, Looopp (Programm von Klaus Filip, basierend auf Max/MSP)	Max/MSP. Entwickler von Looopp	Recording- und Sequencing-Programme	Programmiert meist selber in C, früher PD (Pure Data), Programme zum Abmischen für CD-Produktion	Werden verwendet. Keine Einschränkung auf bestimmte Programme	Programmiert selbst, hauptsächlich in PD mit Objekten in C

Tabelle 1 – Inhaltlicher Vergleich – Seite 2

Aspekt	Essl	Fennesz	Filip	Siewert	Dieb13	Hauf	Pi
Instrumente (live)	Hauptsächlich Computer (M@ze2), je nachdem andere Instrumente	Laptop, Gitarre	Laptop	E-Gitarre, Lapsteel-Gitarre, akustische Gitarre, meist analoge Effektgeräte, analoge Synthesizer, Mischpult usw. nachdem, mit wem	Plattenspieler und elektronische Hilfsmittel (Computer, Mischpult ...)	Saxofon, Orgeln, analoge Synthesizer, Computer, Drummachines ...	Computer mit Linux, Monome, BCF-2000
Notation vorhanden?	Keine Notation im herkömmlichen Sinne. Evtl. Einsatz von eigenen Improvisationsnotationen	Nein, außer in Ausnahmefällen, evtl. Absprache	Nein. Teilweise Einsatz von eigenen Improvisationsnotationen	Nein. Eventuell aber nach Absprache	Nein	Nicht mehr, früher schon. Evtl. nach Absprache	Nein
Improvisation live?	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)	Ja (abhängig vom Projekt)
Konzept für Improvisation vorhanden?	Versuch, Improvisationspartner vorher persönlich kennenlernen. Gewisses Repertoire durch eigenes Max/MSP-Programm M@ze2 abgedeckt	Versuch, immer etwas Neues zu schaffen. Konzept besteht aus einem Ideal, das erreicht werden will, und einem gewissen Soundrepertoire	Unterschiede in der Improvisation meist abhängig von den Improvisationspartnern und vom Raum. Fallweise Absprache	Unterschiede in der Improvisation meist abhängig von den Improvisationspartnern. Absprache daher oft nicht nötig, sofern Partner bekannt	Vor allem bei Solo-Performances kein Konzept, aber eigenes Vokabular und vague Ideen schon vorhanden. Mit anderen Musikern manchmal auch Absprache	Improvisation gehen strukturelle Gedanken voraus. Absprache vor allem nicht nötig, wenn Auftrittspartner bekennt	Unterschiede in der Improvisation meist abhängig von den Improvisationspartnern. Absprache daher oft nicht nötig, sofern Partner bekannt
Einfluss Publikum/Raum	Versuch, „Draht“ zu Publikum zu bekommen. Auch Raum wird in Aufführungen einbezogen (inkl. akustischer Eigenheiten)	Stimmung im Publikum sehr wichtig.	Sowohl die Stimmung im Publikum als auch die Atmosphäre im Raum spielen eine Rolle	Sowohl die Stimmung im Publikum als auch die Atmosphäre im Raum spielen eine Rolle	Sowohl die Stimmung im Publikum als auch die Atmosphäre im Raum spielen eine Rolle	Publikum spielt oft eine Rolle	Sowohl die Stimmung im Publikum als auch die Atmosphäre im Raum spielen eine Rolle. Akustische Eigenheiten des Raumes ebenfalls wichtig. Publikum soll nicht überfordert werden
Kommunikation in der Improvisation vorhanden?	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen und mit dem Publikum	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen. Vergleich mit klassischen Jazzimprovisationen	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen und mit dem Publikum	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen Künstlern und Kunstsparten	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen und mit dem Publikum	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen und mit dem Publikum	Ja. Nonverbale Kommunikation mit den anderen und mit dem Publikum

Tabelle 1 – Inhaltlicher Vergleich – Seite 3

Aspekt	Essl	Fennesz	Filip	Siewert	Dieb13	Hauf	Pi
Kooperation mit anderen: Unterschiede in Arbeitsweise?	Ja. Unterschiede meist eine Bereicherung mit Musikern und Instrumentalisten bevorzugt	Ja. Ist meistens interessant	Ja. Meistens eine gemischtes Setting (Computer, mechan. Instrument) vor	Ja. Meistens eine Bereicherung	Ja. Sehr starker Unterschied z.B. mit Orchester	Ja. Meistens eine Bereicherung	Ja. Meistens eine Bereicherung
Unterschiede zwischen Arbeit mit Instrumentalisten und Arbeit mit Elektronikern	Mechanische Instrumente haben eine Tradition, Repertoire usw., aber auch neue, individuelle Spielarten, die mit elektronischer Musik verbunden werden. Bei Computern steht musikalisch die Geschichte noch nicht im Vordergrund	Musikalische Herkunft immer prägend. Bei Computermusikern keine Bindung an den Sound. Kombination von Instrumenten und elektronischen Elementen vermutlich die wahre Neue Musik	Unterschied liegt hauptsächlich im Klang, in den klanglichen Möglichkeiten und wie sie genutzt werden. Computer bietet mehr klangliche Möglichkeiten	Bei Instrumentalisten musikalische Herkunft eindeutiger. Bei Computermusikern keine Bindung an den Sound	Kaum Unterschiede. Improvisation mit anderen ist wie Dialog, eine Form der Kommunikation. Meist Improvisation mit „analogen Instrumentalisten“, wahrscheinlich weil Sound eindeutig zuschreibbar	Bei Computermusik keine Bindung an den Sound. Vor allem lang anhaltende Klänge leichter möglich als mit mechanischem Instrument	Mit Instrument hat man mehr Möglichkeiten in der Dynamik und kann schneller reagieren. Computermusik steckt noch in den Kinderschuhen
„Tätigkeit“ während des Improvisationsprozesses	Vor dem Auftritt werden möglichst viele Informationen wie Raum, Partner verarbeitet, um während der Improvisation idealerweise in einen Zustand der „luziden Trance“ zu geraten. „Denken“ nicht im Vordergrund. Versuch, Improvisation sinnhaft zu ergänzen. Allerdings auch kontrapunktisch, gegensteuerm	„Halb-Trance-Zustand. [...] Es [...] ist ein sehr spontanes Reagieren auf Dinge in einem extrem wachen Zustand, der aber leicht entrückt ist.“ Versuch, Improvisation sinnhaft zu ergänzen. Allerdings auch kontrapunktisch, gegensteuerm („brutal“)	Hauptsächlich Zuhören, „Kontemplativer Zustand des Lauschens.“ „Denken“ möglicherweise abschalten. Musik entsteht im Idealfall von selbst	Hauptsächlich Zuhören. Ganzes denken, nicht individuell. Versuch, Improvisation sinnhaft zu ergänzen. Allerdings auch kontrapunktisch, gegensteuerm. „Denken“ möglicherweise abschalten	Wenig verbalisiertes Denken. Idealerweise Kontrollverlust, „abgemilderte Form von Panik“	Hauptsächlich Zuhören. Versuch, Improvisation sinnhaft zu ergänzen. Allerdings auch kontrapunktisch, gegensteuerm. Automatisierte Mechanismen, konkretes Denken nicht nötig, aber trotzdem geistige Anwesenheit	Hauptsächlich Zuhören. Versuch, Improvisation im Sinne der Kommunikation zu unterstützen. Allerdings auch kontrapunktisch, gegensteuerm. Automatisierte Mechanismen, konkretes Denken nicht nötig, aber trotzdem geistige Anwesenheit

Tabelle 1 – Inhaltlicher Vergleich – Seite 4

Aspekt	Essl	Fennesz	Filip	Siewert	Dieb13	Hauf	Pi
Kriterien für gelungene Improvisation	Wenn Musik „von sich aus“ zu sprechen beginnt	„Man spürt es einfach.“ Musikalische Kohärenz des Gehörten besonders wichtig	„Wenn es Freude gemacht hat.“ – Spannung und Aufmerksamkeit wichtig	Subjektives Über-raschungsmoment. Neues, Frisches erfahren	Möglichkeit, sich zu verlieren. Keine Konzentration auf eigene Tätigkeit, sondern Beitrag zum Gesamtbild	Subjektiver Eindruck. Musikalisches Resultat steht im Vordergrund	Wenn Kommunikation unter Musikern gelungen ist
Grund für Improvisations-tätigkeit	Echtzeitkomposition. Unvorhersehbarkeit, „Fehler“ müssen kohärent integriert werden	Herausforderung, immer etwas Neues zu schaffen. Unvorhersehbarkeit, „Fehler“ müssen kohärent integriert werden	Improvisierte Musik entsteht in Echtzeit. Weiters ist die Interaktion zwischen den Musikern sowie die Gesamtsituation interessant. Bei jeder Improvisation gibt es eine nicht wiederholbare Situation	Unvorhersehbarkeit, Interdisziplinarität, aber keine Einschränkung auf Improvisation	Echtzeitfaktor besonders faszinierend, bietet Möglichkeit, sich auf den Moment einzulassen	Versuch, verschiedene Gebiete abzudecken, keine Einschränkung auf Improvisation. Unvorhersehbarkeit, „Fehler“ müssen kohärent integriert werden	(Kommunikation?)
Ziele/Interessen in Musik?	Die Welt im Kleinen „verbessern“. Möchte im Hörer eine Veränderung herbeiführen. Interesse auch am emotionalen Inhalt der Musik.	Große emotionale Besetzung der Musik, aber auch Interesse am Experimentieren und Ausprobieren. „Musik soll erwärmend wirken.“ Will diejenigen erreichen, die ihn verstehen	Möchte, dass man etwas erlebt beim Hören. Glücksgefühl und Flexibilisierung der Gedanken und des Denkens wird angestrebt. Will immer etwas Neues erleben	Interesse an Emotionsgehalt der Musik. Möglichkeit, auch Körperreaktionen hervorzurufen (Gänsehaut, Weinen) oder das Zeitgefühl in die Länge zu ziehen	Musik soll „etwas“ bewirken. Politischer Einfluss zwar nicht möglich, aber Musik kann zum Denken und zum Fühlen animieren. „Von Melancholie bis Euphorie kann alles drin sein“	„Emotionen durch die Intelligenz zu transportieren.“ Versuch, vielfältig zu bleiben	Möchte sich mit seiner Musik ausdrücken können
Was ist Musik?	„Musik ist alles das, was eine bestimmte Gruppe von Leuten für Musik hält“	„Für mich ist Musik wahrscheinlich so etwas wie eine Therapie. [...] Musik geht direkt ins Herz und nicht über das Gehirn“	„Musik ist für mich das, was man hört, wenn man sich hinsetzt, um zu hören“	„Alles, was man als Musik hören will“	„Klangliche Eindrücke verarbeiten und weitergeben“	„Musik hat viel mit Emotion zu tun“	„Musik ist etwas „Emotionales“

Als Instrument bedienen daher viele der Interviewpartner den Computer, der manchmal durch mechanische Instrumente ergänzt wird. Martin Siewert setzt seinen Schwerpunkt allerdings auf die Gitarre, und bei Boris Hauf variieren die Instrumente, die vordergründig eingesetzt werden, je nach Auftritt. Dieb13s Instrument ist hauptsächlich der Plattenspieler, der üblicherweise auch durch den Computer unterstützt wird.

Es dürfte nicht wundern, dass eine herkömmliche Notation bei den Musikern für elektronische Musik keine Verwendung findet. Allerdings scheint in speziellen Fällen eine eigene Notation notwendig zu sein. Ist dies ebenfalls nicht der Fall, kann es hilfreich sein, vorher grob abzusprechen, was während der Improvisation passieren soll. Genau genommen widmet sich keiner der interviewten Künstler ausschließlich der Improvisation. Karlheinz Essl ist beispielsweise Komponist, und als solcher erstellt er durchaus noch Partituren, die von Instrumentalisten ausgeführt werden. Manchmal wird der Computer als Zufallsgenerator genutzt, um den Musikern Anweisungen zu geben. Christian Fennesz hatte ebenso Projekte, in denen das Improvisatorische in den Hintergrund rückt. In diesem Zusammenhang nennt er die Arbeit mit Ryuichi Sakamoto.

Wie schon festgestellt wurde, kann es auch im Zusammenhang mit der Improvisation spezielle Notation oder Absprache geben. Bei der Frage nach einer Konzeption, die der Improvisation vorausgeht, bemerken auch viele, dass es wichtiger zu sein scheint, den Improvisationspartner zu kennen. „Kennen“ bedeutet freilich nicht unbedingt, den Partner musikalisch zu kennen. Karlheinz Essl geht so weit, bei seinen BlindDates die Künstler vorher persönlich, aber nicht musikalisch kennenzulernen. Eine gewisse Basis scheint jedenfalls wünschenswert, um eine Kommunikationsebene für die Improvisation zu finden. Gibt es keinen Improvisationspartner, ist es vor allem nötig, die eigenen Arbeitsplattformen zu kennen und mit ihnen in einen Dialog zu treten. Dies wird auch von Essl genauer beschrieben.

Zusätzlich kann auch die akustische Beschaffenheit des Raumes eine Rolle in der Vorbereitung zur Improvisation spielen. Weiters trägt der Raum zur Atmosphäre bei, da er beispielsweise eine bestimmte soziale Aufgabe erfüllt, wie eine Bar oder ein Konzertsaal. Je nachdem wird sich auch das Publikum anders verhalten, das ebenso mit der Stimmung indirekten Einfluss auf die Improvisation ausüben kann. Somit ist ein wichtiger Faktor in der Improvisation die Kommunikation, die auf einer nonverbalen Ebene in verschiedenen Richtungen stattfindet.⁴⁹⁷ Es scheint nicht vorrangig, das Publikum für sich gewinnen zu wollen. Der eigene Ausdruck ist wichtig, doch gibt es fallweise eine Orientierung am Publikum. Pi beschreibt, dass er das Publikum nicht

⁴⁹⁷ vgl. hierzu auch das Kapitel zu Musiktherapie, S. 98–115.

überfordern will und die Improvisationen folglich in der Dauer eingeschränkt bleiben. Christian Fennesz und Klaus Filip nennen unabhängig voneinander die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Publikums durch starken Lautstärkenunterschied auf sich zu lenken.

Die Gegensätze in der Herangehensweise an die Musik innerhalb einer Kooperation mit anderen Künstlern werden von allen hauptsächlich positiv gewertet, wenngleich diese Unterschiede eventuell für manche auch von Fall zu Fall problematisch sein können. Doch sind Verschiedenheiten als Herausforderung und Neuigkeit meist willkommen. Auch die Besonderheiten von mechanischem und elektronischem Instrument stellen einen bereichernden Reiz dar. Fennesz geht so weit, die Verbindung zwischen elektronischen Elementen und mechanischen Instrumenten als ein Ideal der Neuen Musik zu sehen. Es sind weniger die Musiker, die das Instrument bedienen, die den Unterschied ausmachen, als die Eigenschaften der Instrumente. Mechanische Instrumente haben meist eine stärkere Tradition, die im Spiel mitschwingt. Die Tradition kann zwar spieltechnisch auch gebrochen werden, doch steht der Bruch meist auch in einem Verhältnis zur Tradition. Weiters sind die klanglichen Möglichkeiten der mechanischen Instrumente im Gegensatz zu den elektronischen Instrumenten sehr eingeschränkt. Pi und Klaus Filip weisen darauf hin, dass das Spiel auf mechanischen Instrumenten eine schnellere Reaktion ermöglicht und auch feinere dynamische Möglichkeiten liefert. Computer und andere elektronische Instrumente bieten hingegen klanglich vielfältige Möglichkeiten, was nicht unbedingt nur als Vorteil zu erachten ist, und sind vor allem live für Klangteppiche bzw. lang gehaltene Klänge sehr geeignet.

Beim Versuch, die Vorgänge im Inneren der Musiker bei der Improvisation zu erkunden, haben die Interviewpartner erstaunlicherweise Antworten gegeben, die sich in gewisser Hinsicht sehr ähneln. Alle scheinen etwas Ähnliches zu umschreiben, wobei teilweise eine unterschiedliche Nomenklatur verwendet wird. Das **Zuhören** steht anscheinend im Vordergrund. Eine Öffnung für das, was akustisch wahrgenommen wird. Das rationale **Denken** sollte abgeschaltet sein oder zumindest nicht im Vordergrund stehen, aber eine gewisse geistige Anwesenheit scheint trotzdem notwendig. Sofern andere Improvisatoren anwesend sind, werden sie nicht nur unterstützt, sondern auch im Sinne eines Dialoges wenn nötig auch herausgefordert. Christian Fennesz spricht von einem „*Halb-Trance-Zustand*“, Karlheinz Essl von einer „*luziden Trance*“, Klaus Filip von einem „*kontemplativen Zustand des Lauschens*“ und Dieb13, wie vorausschauend schon erwähnt wurde, von einer „*abgemilderten Form von Panik*“. In gewissem Sinne kann man also von einem angestrebten Teilkontrollverlust sprechen, der aber nicht wirklich immer stattfindet. Gewisse störende Elemente, wie ein unruhiges Publikum oder Computerprobleme, können dem Entstehen dieses Zustandes entgegenwirken. Es verwundert also nicht, wenn das Erreichen dieses Zustandes als ein mögliches

Kriterium für eine gelungene Improvisation genannt wird. Zusätzlich werden als Kriterien eine stattgefundene Kommunikation, ein positiv empfundenes Gesamtbild und das subjektive Erleben von Überraschung bzw. das Erfahren von Neuem in der Musik genannt.

Die Gründe, warum sich diese Musiker mit Improvisation beschäftigen, stehen in einer Linie mit ihren anderen Aussagen: Eine Improvisation entsteht im Moment (Echtzeit), daher kann sie überraschend sein und Neues bieten, auch Fehler sind keine Fehler mehr, sondern werden kohärent integriert. Jede Improvisation entsteht aus einer nicht wiederholbaren Situation und einer besonderen Interaktion und Kommunikation zwischen den Musikern.

Die Ziele, die mit der Musik erreicht werden sollen, sind nicht politischer Natur, doch spricht Essl z.B. davon, im Kleinen die Welt verbessern zu wollen. Fennesz sagt, dass Musik „*erwärmend*“ wirken soll, Dieb13 will, dass sein Publikum beim Hören etwas „*denkt und fühlt*“, Boris Hauf will „*Emotionen durch die Intelligenz*“ transportieren, Filip spricht von einer angestrebten Flexibilisierung des Gedankens und des Denkens, Pi möchte sich hauptsächlich ausdrücken, und Siewert äußert sein Interesse für den emotionalen Inhalt der Musik, der Gänsehaut und Weinen auslösen kann.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sie alle etwas bewegen wollen. Emotionen beeinflussen auch das Verhalten und das Denken der Menschen, also ist es nicht abwegig, die Emotionswelt der Hörer ansprechen zu wollen. Der Weg ist zwar ein anderer als in anderen Musikrichtungen, aber auch hier kann „*von Melancholie bis Euphorie [...] alles drin sein*“⁴⁹⁸.

Musik ist für die Interviewten eine sehr subjektive Angelegenheit, die im Auge des Betrachters liegt. Die Formulierungen sind sehr vage. Auch hier wird von einigen eine Verbindung zu Emotionen hergestellt.

3.1.14 Fazit

Die ursprünglich nur zur Informationssammlung vorgesehenen Interviews mit Künstlern der experimentellen elektronischen Musik geben bei genauerer Betrachtung interessante Informationen zu ihrer Tätigkeit preis, die über reine Fakten hinausgehen. Die Anzahl der Interviewpartner ist zwar eingeschränkt, und weitere Interviews würden vielleicht auch Gegenteiligkeiten signalisieren, aber in diesem Rahmen gibt es eindeutige Kongruenzen bezüglich der oben genannten Themen. Dies ist auch aus dem Grunde auffallend, da trotz der Gemeinsamkeit elektronischer Hilfsmittel, teilweise reger

⁴⁹⁸ s.: Interview Dieb13.

Zusammenarbeit und übereinstimmender Vorstellungen das akustische Resultat der Musik oft sehr unterschiedlich ausfällt.

Eine Definition für die eigene Musik ist für die Künstler selbst nicht wichtig. Trotz sehr unterschiedlicher musikalisch-stilistischer Herkunft lässt sich ein gemeinsamer Nenner bezüglich der Prägung zumindest in musikalischen Grundkenntnissen finden, die üblicherweise von einem frühen musikalischen Unterricht ausgeht. Die Technik ist ein Mittel zum Zweck, die Musik bzw. das akustische Resultat steht im Vordergrund, dabei hat sich jeder selbst seine eigene Strategie zugelegt, besonders im Bereich der freien Improvisation. Es mag verwundern oder auch nicht, dass die musikalischen Ziele auch in diesem experimentellen Bereich nicht viel anders sind, als man sie von Musikern anderer Richtungen kennt: Die Künstler wollen sich ausdrücken können und wollen, wenn auch nur von einem kleinen Hörerkreis, verstanden werden. Auch der Ausdruck von Emotionen spielt in gewisser Hinsicht eine nicht unwesentliche Rolle. Die Kommunikation mit anderen Musikern und mit dem Publikum ist daher ein wichtiger Aspekt. In der freien Improvisation steht dieser besonders im Vordergrund. Der Dialog mit dem Computer oder mit anderen Künstlern, auch anderer Kunstsparten, ist in diesem Fall besonders präsent und wird von allen auf eine gewisse Weise umschrieben. Auffällig ist, dass von allen ein „Abschalten gewisser Hirnfunktionen“⁴⁹⁹ angestrebt wird, um so spontan wie möglich auf das Improvisationsgeschehen zu reagieren. Die Hirntätigkeit verändert sich also laut Selbstauskunft während der Improvisation. In diesem Zusammenhang stehen auch die in den Interviews wiederkehrenden Stichwörter *Emotion, Denken, Intelligenz*. Der Anspruch einer Veränderung der Hirntätigkeit wird nicht nur an sich selbst gestellt, sondern auch an den Hörer. Es ist den Performern durchaus bewusst, dass sich nicht alle Zuhörer durch ihre Musik angesprochen fühlen, aber Ziel ist es trotzdem, zumindest einige Hörer anzusprechen und in ihnen eine Veränderung auszulösen. Der Hörer soll möglicherweise direkt über die Emotion angesprochen werden, was wiederum bewirken soll, dass sie anders „denken und fühlen“. Salopp spricht also Essl davon, die Welt verbessern zu wollen, und Filip und Hauf stellen sich letztendlich die Frage, inwiefern Musik politisch etwas bewirken kann. Obwohl sie es grundsätzlich verneinen, sofern man unter politischer Wirkung eine plötzliche, revolutionäre Wirkung versteht, ist dies eventuell im Kleinen doch möglich. Ein Perspektivenwechsel kann somit eine politische Wirkung haben. Dies würde der schon angesprochenen These Martin Büssers zur „*Soundculture*“⁵⁰⁰ entsprechen.

⁴⁹⁹ Beispielsweise behaupten viele, sie würden am liebsten nichts während der Improvisationstätigkeit denken wollen.

⁵⁰⁰ vgl.: *testcard #3*. S. 140–148, und hier im Kapitel über „Computerästhetik“, S. 126 f.

Grundsätzlich sind die Unterschiede zwischen künstlerischer freier Improvisation und der therapeutischen Improvisation anscheinend nicht groß. Es geht den Musikern um eine gewisse Form nonverbaler Kommunikation, die festgefahrene Denkstrukturen nach Möglichkeit verändern soll. Es wird der Perspektivenwechsel bewusst gesucht, und es besteht der Wunsch, dass manche Hörer dies auch so empfinden.

Nachdem nun bekannt ist, was die Intention der Performer ist und wie sie versuchen, ihr Ziel zu erreichen, stellt sich die Frage, ob die Hörer tatsächlich, vor allem emotional, erreichbar sind.

3.2 Emotionserweckung in der Musik

3.2.1 Emotionsdefinition

Die Musikpsychologie beschäftigt sich schon seit einiger Zeit mit dem Emotionsinhalt der Musik. Dass Musik und Emotionen in einem Zusammenhang stehen, wird generell anerkannt, das Problem besteht darin, auch zu zeigen, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Bevor es aber möglich ist, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, ist es nötig, den Begriff *Emotion* zu definieren und so weit wie möglich abzugrenzen. Emotionen lassen sich für Klaus Scherer auf jeden Fall daran festmachen⁵⁰¹, dass sie

- * von äußeren und inneren Stimuli ausgelöst werden,
- * meist einen bestimmten organismusbezogenen Grund haben,
- * synchronisierte Reaktionen sind,
- * sich sehr schnell ändern und
- * das Verhalten direkt beeinflussen können,
- * vermutlich sehr intensive Reaktionsmuster zur Folge haben und
- * meist von kurzer Dauer sind.

Eine ähnliche Emotionsdefinition wie der Genfer Forscher bieten auch Patrik Juslin und Petri Laukka.⁵⁰² Obwohl der Begriff oft sehr unterschiedlichen Definitionen ausgesetzt ist, meinen sie, dass man Emotion als kurze, intensive Reaktion auf für ein Ziel relevante Umgebungsveränderung sehen kann, die bestimmte Komponenten aufweist. Diese sind:

- * die kognitive Einschätzung,
- * das subjektive Gefühl,
- * die physiologische Erregung,
- * der emotionale Ausdruck,
- * die Tendenz zur Aktion und

⁵⁰¹ vgl.: Scherer, Klaus: *What Are Emotions? And How Can They Be Measured?* In: *Social Science Information (SSI)*, 44/4 (2005), S. 695–729.

⁵⁰² vgl.: Juslin, Patrik N.; Laukka, Petri: *Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening.* In: *JNMR* 33/3 (2004), S. 217–238.

- * die Emotionsregulierung.

Emotionen können in gewisser Weise auch von *Stimmung* abgegrenzt werden, denn die Stimmung ist oft die Basis für Emotionen. Stimmungen sind ausschlaggebend dafür, wie die Informationsverarbeitung verändert wird, und nehmen Einfluss auf die Erinnerung, die Entscheidungen und auf die Beurteilung. So wirken sich Stimmungen darauf aus, welche Emotionen ausgelöst werden. Der Ausdruck *Affekt* wird hingegen als übergeordneter Begriff gesehen.⁵⁰³ Persönlichkeitsmerkmale sind ebenfalls keine Emotionen, haben aber auf die emotionale Reaktion eines Individuums großen Einfluss.⁵⁰⁴

3.2.2 Welche Emotionsarten gibt es?

Darüber, welche Emotionen es gibt, sind sich die Forscher nicht einig. Oft ist von Grundemotionen die Rede, wie beispielsweise bei Robert Plutchik, der acht Grundemotionen erwähnt: Angst, Wut, Trauer, Freude, Billigung, Ekel, Erwartung und Überraschung.⁵⁰⁵ Aus diesen Grundemotionen, die unterschiedlich kombiniert und unterschiedlicher Ausprägung sein können, ergeben sich viele verschiedene Kombinationsmöglichkeiten für eine breite Emotionspalette.⁵⁰⁶ Allerdings gibt es in der Forschung sehr viele verschiedene Auflistungen von Grundemotionen. Folgende Emotionen sind aber den meisten Theorien gemein: Freude, Trauer, Wut, Angst und Ekel.⁵⁰⁷ Was Grundemotionen auszeichnet, ist, dass sie eindeutige Funktionen haben, die zum individuellen Überleben beitragen, in allen Kulturen vertreten sind, als einzigartige Gefühlszustände erlebt werden, in der Entwicklung früh vertreten und mit bestimmten physiologischen Veränderungsmustern verbunden sind, sie in anderen Primaten ebenfalls auftreten und eindeutige emotionale Ausdrücke haben, wie beispielsweise im Gesichtsausdruck.⁵⁰⁸ Die Tatsache, dass es aber keine einheitliche Auflistung von Grundemotionen gibt, ist Nahrung für Kritiker. Auch die Anwendung von diesen Theorien der Grundemotionen auf Musik stößt vor allem seitens Genfer Emotionsforscher auf

⁵⁰³ vgl.: Juslin, Patrik N; Sloboda, John A.: Psychological Perspectives on Music and Emotion. In: *Music and Emotion*. S. 71–104.

⁵⁰⁴ vgl.: Rötter 2005, S. 268-338 und zur Abgrenzung der Ausdrücke generell auch Plutchik, Robert: *Emotions and Life. Perspectives from Psychology, Biology, and Evolution*. Washington u.a. 2003.

⁵⁰⁵ „fear, anger, sadness, joy, acceptance, disgust, anticipation, surprise“, vgl.: Plutchik, Robert: A General Psychoevolutionary Theory of Emotions. In: *Emotion. Theory, Research, and Experience. Vol. 1. Theories of Emotion*. Hrsg. von Robert A. Plutchik und Henry Kellermann, New York 1980, S. 3–33.

⁵⁰⁶ vgl.: Plutchik 2003, bes. S. 103–105.

⁵⁰⁷ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001.

⁵⁰⁸ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001.

Kritik.⁵⁰⁹ Sie beanstanden unter anderem, dass es keine empirische Systematik der durch Musik verursachten Emotionen gibt und stattdessen Kenntnisse aus der nicht-musikalischen Emotionsforschung angewendet werden.⁵¹⁰

In der emotionalen Erfassung von Musik scheint es wichtig, dass es neben einer utilitaristischen (utilitarian) Emotion eine ästhetische (aesthetic) Emotion gibt, die sich dadurch auszeichnet, dass sie von den immanenten Qualitäten eines Objektes abhängt. Eine Beschreibung dieses Zustandes erfolgt durch Termini wie *bewegt, eingeschüchtert, fasziniert sein* usw. Anzeichen können Gefühle wie Gänsehaut, Schauer über den Rücken und feuchte Augen sein.⁵¹¹ Utilitaristische Emotionen werden zwar auch von Musik ausgedrückt oder induziert, haben allerdings nichts mit dem ästhetischen Wert der Musik selbst zu tun. Diese Emotionsarten, die in der Musik empfunden werden können, sind allerdings nicht völlig unabhängig voneinander.⁵¹² Im Laufe einer Studie konnten Juslin und Laukka beobachten, dass jene Emotionen, welche die Hörer in Musik am leichtesten zu beschreiben fähig sind, zu den Grundemotionen gezählt werden können. Grundemotionen können also anscheinend durchaus durch Musik geweckt werden. Außerdem scheint der Übergang zwischen lebensechten, realen, von Musik ausgedrückten und von Musik induzierten Emotionen in der musikalischen Emotionsempfindung sehr fließend zu sein. Eine strikte Trennung scheint nicht möglich, da der Beweggrund, Musik zu hören, anscheinend der ist, sich gut zu fühlen, den Moment zu genießen und den Emotionen freien Lauf zu lassen, also genau diese Bereiche zu verbinden.⁵¹³ Trotzdem scheinen gewisse Emotionen leichter durch Musik geweckt werden zu können als andere.⁵¹⁴

3.2.3 Emotionsmerkmale

Emotionen weisen im Gegensatz zu anderen Gefühlszuständen gewisse Merkmale auf.⁵¹⁵ Auch wenn sie den Eindruck erwecken, keine Funktion zu haben und nicht rational zu sein, haben sie üblicherweise eine Funktion. Besonders Grundemotionen dienen dazu, grundsätzliches Verhalten auszulösen, wie beispielsweise das Fluchtverhalten bei

⁵⁰⁹ vgl.: Scherer, Klaus R.; Zentner, Marcel R.; Schacht, Annekathrin: Emotional States Generated by Music. An Exploratory Study of Music Experts. In: *Musicae Scientiae* Special Issue 2001 – 2002, S. 149–171.

⁵¹⁰ vgl.: Zentner, Marcel; Grandjean, Didier; Scherer, Klaus: Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. In: *Emotions* 8/4 (2008), S. 494–521.

⁵¹¹ vgl.: Scherer 2005.

⁵¹² vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001.

⁵¹³ vgl.: Juslin & Laukka 2004, bes. S. 232.

⁵¹⁴ vgl.: Juslin & Laukka 2004.

⁵¹⁵ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001.

Gefahr. Weiters haben Emotionen verhaltens- und erfahrungsbezogene sowie physiologische Komponenten. Diese Komponenten werden von Emotionen beeinflusst und wecken auch bestimmte Emotionen. Im letzteren Fall haben wir dann sozusagen innere Auslöser für Emotionen. Dies entspricht der Behauptung, dass es meist einen oder mehrere Stimuli für emotionale Reaktionen gibt.⁵¹⁶ Oft – das gilt auch für die Emotionsempfindung bei Musik – sind diese allerdings nicht unmittelbar bekannt (implizite Auslöser). Es scheint weiterhin, dass Emotionen eine starke soziale Komponente haben, denn es wurde beobachtet, dass sich emotionale Reaktionen in Gegenwart anderer Personen schneller und stärker manifestieren.⁵¹⁷ Dies hat zur Folge, dass Emotionen so ansteckend sind, dass die Präsenz von Personen nicht unbedingt notwendig ist, wenn emotionale Reaktionen sich daran orientieren, wie in einer bestimmten Situation Referenzpersonen reagieren würden. Im Zusammenhang damit lassen sich auch empathische Fähigkeiten erklären. Allerdings sind Emotionen, auch wenn sie anscheinend eine Rolle in der Synchronisation mit der Umgebung spielen, immer subjektive Empfindungen.

Emotionen bestimmen also die Wahrscheinlichkeit, dass gewisse Verhaltensweisen folgen werden,⁵¹⁸ und verändern sich ebenfalls im Laufe der menschlichen Entwicklung.⁵¹⁹ In der Musik äußert sich dieses Phänomen beispielsweise darin, dass sich der Musikgeschmack im Laufe der Zeit verändert, sich also auch die emotionale Reaktion auf Musik entsprechend verändert. Unter Theoretikern ist außerdem die Meinung weit verbreitet, dass Emotionsempfindung auch einer kognitiven Beurteilung bedarf.⁵²⁰ In welchem Ausmaß diese notwendig ist, ist noch unklar, doch würde diese Auffassung auch Beobachtungen der kognitiven Neurowissenschaft entsprechen.⁵²¹ Während früher die Auffassung vertreten war, dass Emotion und Rationalität im Widerspruch stehen, tendiert man heute eher dazu, beide Aspekte in Zusammenhang zu bringen.

3.2.4 Herangehensweisen

In der Forschung gibt es unterschiedliche Herangehensweise an Emotionen.⁵²² Eine Möglichkeit, der kategorische Zugang, der Emotionen als Mischung von Grundemotionen versteht, ist schon angesprochen worden. Eine weitere Möglichkeit

⁵¹⁶ vgl.: Scherer 2005, S. 700.

⁵¹⁷ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001, bes. S. 86f.

⁵¹⁸ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001, bes. S. 87f.

⁵¹⁹ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001, bes. S. 89.

⁵²⁰ vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001, bes. S. 90f.

⁵²¹ Wie schon im Kapitel zur Musikverarbeitung auf S. 80–88 angesprochen. Vgl. auch: Peretz 2001, S. 105–134.

⁵²² vgl.: Juslin & Sloboda: Psychological Perspectives. 2001, bes. S. 76–81.

bietet der dimensionale Zugang, in dem Emotionen aufgrund ihrer Dimensionen identifiziert werden. Eine wichtige Rolle spielt hier vor allem das zweidimensionale „Circumplex Model“ von James A. Russell.⁵²³ Diesem Modell liegt die Annahme zugrunde, dass alle Emotionen eine Kombination aus den Dimensionen Valenz (valence) und Erregung (arousal oder alertness) sind bzw. aus unterschiedlichen Ausprägungen dieser Dimensionen bestehen. Diese Dimensionen lassen sich auch neurologisch erklären und sind für die Vertreter dieser Herangehensweise besser geeignet, um Emotionen zu erklären, da sich diese niemals nur mit Grundemotionen erschöpfend beschreiben lassen. Die üblicherweise widersprüchlichen und doppeldeutigen Emotionen können mittels dieser Sichtweise in einem Koordinatensystem abgebildet werden, dessen eine Achse die Valenz und die zweite Achse die Erregung repräsentiert. Dabei ergibt sich ein Bild mit fließenden Übergängen, das mit dem Farbspektrum verglichen werden kann.⁵²⁴ Auch für Russells Theorie gibt es Kritik: Es scheint durchaus möglich zu sein, dass sowohl positive als auch negative Emotionen gleichzeitig auftreten. Dies kann jedoch in so einem System nicht abgebildet werden. Außerdem können nur zwei Dimensionen Emotionen wie Angst und Ärger (die in diesem Raster nahe beieinander liegen, aber sich musikalisch sehr unterschiedlich äußern) die Unterschiedlichkeit auf nicht angemessene Weise beschreiben. Weiters scheint es Hinweise zu geben, dass manche Annahmen, die diesem System zugrunde liegen, wie beispielsweise die der Kontinuität bzw. des fließenden Übergangs, falsch sind.⁵²⁵

Eine weitere mögliche Sichtweise für Emotionen ist der prototypische Zugang, in dem Emotionen mittels Komplexitätshierarchien beschrieben werden. Bildlich ergibt sich bei dieser Beschreibungsweise ein baumartiges Gebilde, dem weniger komplexe Emotionen als Stamm zugrunde liegen und sich dann in Richtung komplexerer, aber verwandter Emotionen verzweigen.

3.2.5 Emotionsquellen in Musik

Wenn Emotionen eines Stimulus bedürfen und es unbestritten scheint, dass Musik Emotionen erwecken kann, ist es notwendig zu verstehen, was im Zusammenhang mit Musik Emotionen auslösen kann. Üblicherweise wird zwischen immanenten (intrinsic) und äußeren (extrinsic) Quellen unterschieden. Die äußeren Quellen kann man in zwei Kategorien teilen: in bildliche (iconic) und assoziative Emotionsquellen. Die bildlichen Quellen erinnern an nichtmusikalische Referenzen. Mit der Musik werden

⁵²³ vgl.: Russell, James A.: A Circumplex Model of Affect. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 39 (1980), S. 1161–1178.

⁵²⁴ vgl.: Posner, Jonathan; Russell, James A.; Peterson, Bradley S.: The Circumplex Model of Affect: An Integrative Approach to Affective Neuroscience, Cognitive Development, and Psychopathology. In: *Development and Psychopathology*, 17 (2005), S. 715–734.

⁵²⁵ vgl.: Juslin & Laukka 2004.

außermusikalische Begebenheiten nachgeahmt, wie beispielsweise Wetterphänomene (Donner, Regen ...). Die assoziativen Quellen erinnern an bestimmte Begebenheiten, in denen die entsprechende Musik schon gehört wurde. Dies können positive oder auch negative Erinnerungen sein. Die immanenten Quellen sind in der Musik selbst zu finden. Beim musikalischen Emotionsempfinden gibt es im zeitlichen Ablauf eine Intensitätsentwicklung, wobei strukturelle Charakteristiken körperliche Reaktionen wie Weinen oder Gänsehaut auslösen können. Die Emotionen, die hierdurch erweckt werden, sind üblicherweise primär mit musikalischen Merkmalen verbunden.

Die Auslöser für das Emotionsempfinden in Musik können in den meisten Fällen nicht vollkommen isoliert werden, denn was empfunden wird, ist erfahrungsgemäß ein Ergebnis sowohl außermusikalischer als auch innermusikalischer Faktoren. Die Reaktionen auf die Musik sind ebenfalls vielfältig. So kann Musik, wie oben angedeutet, unter bestimmten Bedingungen besonders starke körperliche Reaktionen hervorrufen, die sich beispielsweise in Gänsehaut, Schauer über den Rücken oder einer besonders hohen Herzfrequenz äußern. Alf Gabrielsson spricht in solchen Fällen von „Strong Experiences with Music“ (SEMs).⁵²⁶ Als Resultat einer Studie unterteilt er SEMs in intensive, positive, negative und gemischte Emotionen. Intensive Emotionen werden besonders stark erlebt, gehen aber nicht nur mit besonders starker Erregung einher. Die Erregung kann in diesen Fällen auch besonders schwach sein.

Die in der Studie besonders oft beschriebene physikalische Reaktion war Weinen. Wobei diese Reaktion vorwiegend bei positiven Emotionen auftrat, allerdings auch bei Trauer. Weitere Reaktionen waren in Reihenfolge Schauer über den Rücken, Gänsehaut, ein starkes Wärmegefühl/Schwitzen oder ein Kältegefühl, Muskelentspannung, veränderte Atmung, Herzklopfen, Engegefühl in der Brust, aufgestellte Haare, unterschiedliche Magenreaktionen, Muskelanspannung, Zittern, ein Knoten im Hals, Schwindel, Schmerz und wenige Beispiele von Blicktrübung und einem Trockenheitsgefühl im Mund. Von Tanzen oder Zur-Musik-Bewegen wurde besonders oft als offenes Reaktionsverhalten berichtet, gefolgt von Singen, Rufen und Lachen bzw. Lächeln. Weiter beschrieben manche, dass sie wegen der überwältigenden Gefühle die Augen schließen, still sitzen und kaum atmen würden oder kaum dazu imstande seien zu singen, zu spielen oder zu sprechen.

Auf die Entstehung von SEMs haben unterschiedliche Faktoren Einfluss, die auch interagieren. Es spielen gewisse musikalische Faktoren eine Rolle, wobei kein Musikstil besonders favorisiert scheint. Begünstigt werden SEMs allerdings auch durch

⁵²⁶ vgl.: Gabrielsson, Alf.: Emotions in Strong Experiences with Music. In: *Music and Emotion*, S. 431–449.

persönliche Faktoren, wie den momentanen emotionalen Zustand oder die Persönlichkeit. Auch die Situation spielt eine nicht unerhebliche Rolle, innerhalb derer physikalische (Akustik, Raum, Lautsprecher...) und soziale Faktoren (Hört man die Musik alleine? Wer ist der Interpret? ...) zu berücksichtigen sind, sowie zu welchem Anlass oder unter welchen Bedingungen (geprobt, nicht geprobt ...) die Musik zu hören ist.

Ein noch nicht wirklich geklärtes Problem stellt hingegen die Unterscheidung zwischen ausgedrückten und tatsächlich evozierten Emotionen dar. Günther Rötter meint allerdings, dass in besonders intensiven Momenten des Musikerlebnisses der Hörer das Gefühl haben wird, gewisse Emotionen auch tatsächlich zu empfinden.⁵²⁷

Es gibt laut Juslin und Laukka drei wichtige Methodenstränge zur Emotionserfassung von Musik, und zwar die Selbstauskunft, die Beobachtung des Verhaltens und die Erfassung physiologischer Reaktionen.⁵²⁸ Die Selbstauskunft wird besonders oft zurate gezogen. Die Hörer werden hier auf sehr unterschiedliche Weise gebeten, über ihr Empfinden im Zusammenhang mit Musik zu berichten. Dies kann sowohl auf verbale als auch auf nonverbale Art passieren. Besonders die nonverbale Selbstauskunft ist sehr ungenau und schwer zu entziffern, aber letztendlich ist sie die wichtigste Methode, da sie besonders umfassend ist.⁵²⁹ Emotionserfassung kann hier mittels Fragebögen erfolgen, die ausgefüllt werden, nachdem ein Musikstück gehört worden ist. Da sich aber Emotionen während des Musikgenusses sehr verändern und der Emotionsverlauf einer Entwicklung in der Zeit ausgesetzt ist, gibt es auch unterschiedliche Methoden zur kontinuierlichen Selbstauskunft.⁵³⁰

Ein in Hannover entwickeltes Computerprogramm⁵³¹, das in dieser und auch in anderen Studien verwendet wurde, nennt sich EMuJoy.⁵³² Mit EMuJoy wollte eine Software zur kontinuierlichen Erfassung von Emotionen geschaffen werden, die frei zugänglich ist und beliebig verändert werden kann (open source). Die für den Hörer sichtbare Oberfläche lehnt sich an James A. Russells „two-dimensional emotionspace“ des Circumplex Model⁵³³ an. Da der Computermonitor zweidimensional ist, lässt sich dieses Modell gut

⁵²⁷ vgl.: Rötter 2005, S. 294f.

⁵²⁸ vgl. auch: Juslin & Sloboda: *Psychological Perspectives*. 2001 und Scherer 2005.

⁵²⁹ vgl.: Juslin & Laukka 2004.

⁵³⁰ vgl. zwecks Übersicht: Schubert, Emery: *Continuous Measurement of Self-Report Emotional Response to Music*. In: *Music and Emotion*. S. 393–414.

⁵³¹ vgl.: <http://musicweb.hmt-hannover.de/emujoy/> (Stand: 26.1.2009).

⁵³² vgl.: Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Grewe, Oliver; Altenmüller, Eckart: *EMuJoy: Software For Continuous Measurement of Perceived Emotions in Music*. In: *Behavior Research Methods*, 39 (2007) S. 283–290.

⁵³³ vgl.: Russell 1980.

anpassen. Somit ist auf der grafischen Oberfläche von EMuJoy ein Koordinatensystem sichtbar, auf dem horizontal der Valenzaspekt (valence) dargestellt wird und vertikal die Erregung (arousal). In diesen Koordinaten kann ein Cursor – mit einer Maus oder einem Joystick – mit Schweiß bewegt werden. Zusätzlich kann der Hörer über einen Klick darüber informieren, wann er ein Chill-Erlebnis hat (Gänsehaut oder Schauer über den Rücken). Die Koordinaten und die Chill-Erlebnisse werden im Hintergrund gespeichert, wobei als Sample Rate der Aufzeichnung idealerweise ein Sample alle 50 Millisekunden vorgeschlagen wird, was entsprechend des Nyquist-Theorems der Erfassung einer Signalfrequenz von maximal 10 Hertz entspricht. Damit der Hörer das Programm optimal benutzen kann, raten die Autoren, eine Trainingsphase in die Studie zu integrieren.

Die Informationen mehrerer Computer, die von jeweils einem Teilnehmer bedient werden, können zeitgleich an einen zentralen Computer geschickt werden, der die Eingaben erfasst. Es können aber auch alle Prozesse an einem Computer ablaufen, wenn beispielsweise die Experimentdurchläufe immer nur mit jeweils einem Teilnehmer durchgeführt werden. Zusätzlich ist ein analoger Output möglich.

Dieses Programm kann also zur ausführlichen kontinuierlichen Datenerfassung dienen, wobei sich der Einsatzbereich nicht nur auf Musik beschränkt, sondern ebenso für visuelle bzw. audiovisuelle Ereignisse genutzt werden kann.

Eine etwas andere Art von Auskunft zur Emotion bieten Messungen von physiologischen Zuständen des Hörers. Das Hautpotenzial ist beispielsweise mit der sympathischen Nervenaktivität, die üblicherweise in Stress-Situationen in Funktion tritt, verbunden. Im Bereich der elektrodermalen Aktivität können innerhalb der Messkurve unterschiedliche Ereignisse bzw. Werte gemessen werden.⁵³⁴ Der „skin conductance level“ (SCL – Basiswert), informiert beispielsweise über die physiologische Erregung, und besonders die Amplitude der „skin conductance response“ (SCR – Reaktionswert) steht unter anderem im Zusammenhang mit der Aktivität der *Formatio Reticularis*, die auch für die emotionale Färbung von Sinneseindrücken verantwortlich ist.

Die Herzfrequenz wiederum (HR – heart rate) und die Herzratenvariabilität (HRV – heart rate variability) können Auskunft über den psychophysiologischen Zustand eines Menschen geben. Die HRV misst die Variabilität der Herzschlagintervalle. Bei Menschen

⁵³⁴ vgl. auch: Dawson, Michael E.; Schell, Anne M.; Fillion, Diane L.: The Electrodermal System. In: *Handbook of Psychophysiology. Second Edition*. Hrsg. von John T. Cacioppo, Louis G. Tassinary and Gary G. Berntson. Cambridge 2000, S. 200–223.

mit Angst- und Panikzuständen sowie bei depressiven Individuen kann eine reduzierte HRV festgestellt werden.⁵³⁵

Es gibt auch weitere Werte, wie z.B. die Hauttemperatur, die ebenso über den Erregungszustand eines Hörers informieren. Da allerdings physiologische Aktivitäten auf emotionale Erregung hinweisen können, aber nicht müssen, macht es Sinn, diese mit anderen Erfassungsmethoden zu kombinieren.

Eine weitere Möglichkeit, Emotionszustände zu erfassen, ist die Beobachtung der Veränderung expressiven Verhaltens, wie die Veränderung des Gesichtsausdrucks mittels Elektromyographie.

Im Bereich der Emotionsforschung hat sich nicht eine einzige Methode durchgesetzt, und bezüglich vieler Fragen ist man noch nicht auf einen grünen Zweig gekommen. Eine Vielfalt der Forschung ist allerdings wahrscheinlich sogar wünschenswert, da fast alle Forschungsmethoden auch Nachteile aufweisen. Gleichwohl ist es umso wichtiger, dass man sich bei der Erforschung in diesem Bereich stets bewusst ist, aus welcher Perspektive geforscht wird und welche Methoden folglich angewendet werden.⁵³⁶

3.2.6 Studien

Beim Versuch zu verstehen, inwiefern es möglich ist, dass Hörer auch von experimenteller elektronischer Musik emotional angesprochen sein können, kann man vorhandene Studien heranziehen.

Der stärkste Unterschied zum Großteil der Musik, die Inhalt der Studien zur Emotionsvermittlung ist, liegt darin, dass experimentelle elektronische Musik, sei sie improvisiert oder nicht, meist keine oder nur sehr reduzierte tonale Inhalte hat: Akkordfortschreitungen gibt es in den seltensten Fällen, Melodien ebenso, und oft stehen Geräusche im Vordergrund.⁵³⁷

Zur Rezeption dieser Art von Musik scheint es noch keine Studien zu geben, Zoltán Dienes und Christopher Longuet-Higgins veröffentlichten allerdings 2004 eine Studie, die sich mit Dodekafonie auseinandersetzte.⁵³⁸ Es ging nicht darum, ob Zwölftonmusik Emotionen erwecken kann, aber darum, ob es überhaupt möglich sei, das Hören von

⁵³⁵ vgl.: Bertson, Gary G.; Cacioppo, John T.: Heart Rate Variability: Stress and Psychiatric Conditions. In: *Dynamic Electrocardiography*. Hrsg. von M. Malik und A.J. Camm, New York 2004, S. 56–64.

⁵³⁶ vgl.: Juslin & Laukka 2004.

⁵³⁷ gemäß der hier verwendeten Definition für *elektronische Musik*.

⁵³⁸ vgl.: Dienes & Longuet-Higgins 2004, S. 531–558.

Zwölftonmusik implizit zu erlernen. Dass ein bewusstes Erlernen der Dodekafonie möglich ist, wurde schon in früheren Studien bewiesen.

In einem ersten Experiment konnte ein implizites Erlernen nicht bewiesen werden. Die Teilnehmer hatten eine heterogene musikalische Bildung. Allerdings wird ein Teilnehmer erwähnt, der mit Zwölftonmusik als Sänger und Komponist vertraut ist und sowohl explizites als auch implizites Erlernen von Dodekafonie aufweisen konnte. In weiteren Experimenten konnte dann bewiesen werden, dass Probanden mit musikalischer Bildung und bestehendem Interesse für Serialismus das Erkennen der Reihe und ihrer Transformation durchaus implizit antrainiert werden kann. Das Erlernen erfolgt über mehr als – der vorwiegenden Theorie impliziten Lernens entsprechend – das reine Erlernen von Segmenten.⁵³⁹ Das Erlernen von abstrakten Inhalten scheint somit durchaus möglich zu sein.

Wie wir schon zuvor gesehen haben, impliziert laut Jobst Fricke⁵⁴⁰ und auch laut Peter Faltin⁵⁴¹ das Verstehen von regelbasierter Musik deren Erlernbarkeit. Wenn Dodekafonie erlernbar ist, ist sie für die Kenner dieser Musik auch verständlich und wird vermutlich in ihrem musikalischen Ablauf ebenso Emotionen erwecken können, wie andere Musik. Folglich könnte ebenso auch andere abstrakte Musik für die Kenner dieser Musik verständlich sein und Emotionen erwecken. Zumindest die Künstler, die diese Musik machen, erkennen, wie wir gesehen haben, in ihrer Musik durchaus Inhalte und Emotionen.

Dazu, ob die emotionale Intention von Interpreten oder Komponisten von den Hörern verstanden wird, gibt es einige Studien im tonalen Bereich. Von Bunt und Pavlicevic wurde beispielsweise eine Studie im musiktherapeutischen Bereich durchgeführt,⁵⁴² in der Musiktherapeuten und Musiktherapie-Studenten gebeten wurden, für ihre Kollegen bestimmte Gefühlszustände entsprechend gewisser Grundemotionen⁵⁴³ (fröhlich, traurig, zart [tender], wütend, ängstlich) frei zu improvisieren. Die Hörer mussten beurteilen, wie sehr die Improvisation der dargestellten Emotion entspricht. Besonders die Musiktherapeuten konnten die gewünschte Emotion eindeutig kommunizieren, wobei *zart* und *traurig* für die Hörer am schwersten zu unterscheiden waren. Beim Spiel der Studenten fiel auch eine Trennung zwischen *wütend* und *traurig* schwer. Zusätzlich war

⁵³⁹ sog. N-Gramme.

⁵⁴⁰ vgl.: Fricke 1991.

⁵⁴¹ vgl.: Faltin 1979.

⁵⁴² vgl.: Bunt, Leslie; Pavlicevic, Mercédès: Music and Emotion: Perspectives from Music Therapy. In: *Music and Emotion*, S. 181–201.

⁵⁴³ Wie weiter oben schon erwähnt, scheinen Hörer im Zusammenhang mit Musik besonders leicht Grundemotionen verbalisieren zu können. Vgl.: Juslin & Laukka 2004.

die Wertung auch dort widersprüchlich, wo von den Spielern angegeben wurde, dass eine musikalische Vermittlung des Gefühlszustandes problematisch ist.

Diese Studie zeigt, dass Emotionen auch in freier Improvisation ausgedrückt werden können. Improvisation spielt, nach den Ergebnissen der Interviews, in der experimentellen elektronischen Musik, sowohl bei Auftritten als auch bei CD-Aufnahmen, eine wichtige Rolle. Dies legt die Vermutung nahe, dass diese Musik unter Umständen nicht nur Emotionen ausdrücken kann, sondern diese auch als solche gewertet werden.

Da eine Verbalisierung der Empfindungen beim Musikgenuss oft nicht wirklich zufriedenstellend ist, scheint auch der Einsatz nichtverbalisierender Hilfsmittel in der Emotionsmessung hilfreich. So war der Einsatz von EMuJoy in mehreren Studien zentral. Eine kontinuierliche Selbsterfassung ermöglicht eine schnellere Reaktion zu den Geschehnissen in der Musik. Die Benennung der Emotionen ist jedoch unter diesen Umständen kaum möglich.

Eine erste Studie wurde ausgeführt, um festzustellen, ob es innerhalb unterschiedlicher Musikstile und unabhängig von der sozialen Gruppe Ähnlichkeiten in der emotionalen Reaktion beim Musikhören gibt.⁵⁴⁴ Die Aussagen der Teilnehmer über ihren subjektiven Eindruck wurden gleichzeitig mit Daten ihrer körperlichen Reaktionen verglichen. Einen Hinweis auf starke emotionale Reaktionen (SEMs) gibt beispielsweise die Gänsehaut („Chill“), die in einem besonders angenehmen Moment des Hörprozesses ausgelöst werden kann. Einerseits kann hierbei der Hörer darüber Auskunft geben, dass er eine Gänsehaut bzw. ein Chill-Erlebnis hat, andererseits kann auch die elektrodermale Aktivität des vegetativen Systems Auskunft über die Intensität geben.

Zur Datenerfassung wurden viele Möglichkeiten genutzt: Einerseits wurden die Probanden nach dem Erklingen eines Musikstückes gebeten, einen Fragebogen auszufüllen und darüber Auskunft zu geben, wie ihnen das Stück gefallen hat und welche körperlichen Reaktionen sie hatten, andererseits betätigten sie beim Hören fortlaufend das Programm EMuJoy und lieferten somit ständig Informationen über ihren emotionalen Zustand. Zusätzlich wurden zeitgleich die elektrodermale Aktivität gemessen und ein Gesichtsmuskel-Elektromyogramm (EMG) durchgeführt und diese Daten synchronisiert. Der Hauptteil der Studie bestand daraus, den Probanden sieben Musikstücke vorzuspielen und die Reaktionen aufzuzeichnen.

Die Auswertung der Fragebögen ließ erkennen, dass der Gänsehauteffekt zwar eintritt, aber selten vorkommt. Dies widerspricht früheren Beobachtungen, allerdings kann dies

⁵⁴⁴ vgl.: Grewe, Oliver; Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Altenmüller, Eckart: Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music. In: *Emotion*, 7/4 (2007) S. 774–788.

von einigen Faktoren, wie der Bekanntheit eines Stückes und einer Einzel- oder Gruppensituation, abhängig sein. Eine motorische Reaktion gab es in Stücken, in denen am wenigsten Gänsehaut und Herzklopfen vorkamen. Innerhalb der fortwährend gemessenen Daten wurde festgestellt, dass die Messung der Gesichtsmuskelbewegung am wenigsten Information lieferte und daher als irrelevant betrachtet werden kann. Da die Probandengruppe sehr heterogen war, konnten keine eindeutigen Aussagen darüber getroffen werden, an welchen Stellen welcher Stücke bestimmte Reaktionen hervorgerufen werden. Auf individuellem Niveau gab es allerdings Kongruenzen zwischen den einzelnen Komponenten der Datenregistrierung.

Frederik Nagel knüpfte in seiner Dissertation an diese Erkenntnisse an und benutzte ebenfalls EMuJoy für seine Studie.⁵⁴⁵ Er führte zwei Experimente durch, um Ähnliches wie in der zuvor beschriebenen Studie zu recherchieren bzw. Genauerer zu eruieren: Es ging wie bisher darum zu verstehen, welche Emotionen bei einer Gänsehaut empfunden werden und ob es Kongruenzen in den gleichen Musikstücken gibt. Weiters koppelte er die Selbstauskunft wieder mit der Messung körperlicher Reaktionen (elektrodermale Aktivität, Herzfrequenz, Herzfrequenzvariabilität und Elektromyogramm). Außerdem interessierte ihn, welche Parameter und Ereignisse in der Musik gewisse Reaktionen beeinflussen und inwiefern Erfahrungswerte sowie Kenntnis und Bildung Einfluss auf das Emotionserleben haben. In früheren Studien wurde eruiert, dass weibliche Individuen eher Gänsehaut beim Musikhören empfinden als männliche; auch diese Erkenntnis wollte Nagel verifizieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man nach Nagel Selbstauskunft und die Erfassung der psychophysiologischen Elemente koppeln sollte, um aussagekräftige Daten zu haben. Besonders relevant im psychophysiologischen Bereich sind für ihn die Aspekte der elektrodermalen Aktivität und der Herzfrequenz (inkl. der Herzfrequenzvariabilität). Es passierte z.B. in einem Drittel der Fälle, dass Gänsehaut und psychophysiologisches Pendant nicht korrelierten. Nagel hat drei mögliche Erklärungen dafür:

1. Die Chills könnten einfach falsch gemeldet worden sein.
2. Es könnte sein, dass Chills erst eine gewisse Empfindungsschwelle übertreten müssen, um sich körperlich zu manifestieren bzw. eine sympathische Aktivierung auszulösen.

⁵⁴⁵ vgl.: Nagel, Frederik: *Psychoacoustical and Psychophysiological Correlates of the Emotional Impact and the Perception of Music*. Dissertation, Hannover 2007.

3. Es könnte einfach „mentale“ Chills geben, die sich nur auf einer psychischen Ebene abspielen.

Gänsehaut wird auch hier generell nicht oft empfunden, doch scheint es die Fähigkeit musikalisch gebildeter Hörer zu geben, im Musikstück Stellen vorherzusehen, in denen am ehesten eine Gänsehaut ausgelöst wird. Es konnte auch übrigens hier eine höhere Gänsehaurate bei den weiblichen Probanden gefunden werden.

Im psychoakustischen Bereich konnte festgestellt werden, dass Musikstücke, in denen Chills gemeldet wurden, im Gegensatz zu den Stücken, in denen keine Chills auftreten, eine charakteristische Zunahme der Lautheit und der Rauigkeit sowie eine reduzierte Tone-To-Noise-Ratio (TNR) aufweisen. Am Beginn der gemeldeten Chills wurde überdies ein Anstieg der Lautheit in den Stücken festgestellt, wobei der Höhepunkt ungefähr nach 1,5 Sekunden erreicht wird und der Anstieg nicht gleichmäßig in allen Frequenzen vertreten, sondern besonders zwischen 1000 und 4000 Hertz angesiedelt ist. In diesem Bereich ist das menschliche Gehör am empfindlichsten. Bei Stücken, in denen keine Chills gemeldet wurden, gab es diesen Anstieg nicht. Bei Harmonie, Melodie und Tempo konnte vorerst keine Korrelierung zum Gänsehauteffekt festgestellt werden, da laut Nagel die Bedingungen der Studie diesen Parametern nicht gerecht wurden. Für Nagel können psychoakustische Parameter zwar die Erregung beeinflussen, aber nicht den Genuss, der vielmehr von den Vorlieben, der Ausführung und der Stimmung u.Ä. beeinflusst wird. Für das emotionale Erleben waren vor allem die Vertrautheit des Stückes und Gefallen an der Musik wichtig.

Es konnte weiters nicht festgestellt werden, dass es Musik gibt, die unabhängig von Kultur oder Persönlichkeit die gleichen Effekte erzielt, wohingegen persönliche Faktoren eindeutig das Gänsehauterlebnis beeinflussen. Spätere Studien an homogeneren Hörergruppen können hier zu detaillierteren Ergebnissen führen.

Die Grundaussagen in Nagels Dissertation finden sich auch in einem anderen Essay aus Hannover wieder.⁵⁴⁶ Der Anstieg von Rauigkeit und Lautheit und die Abnahme von TNR, welche die Entstehung von Gänsehaut fördern, entspricht für die Autoren vermutlich einer Zunahme der Instrumentenanzahl im Stück. Außerdem wird angesprochen, dass lauter werdende Objekte Aufmerksamkeit bedürfen, weil der Lautheitsanstieg darauf hinweisen könnte, dass sie näher kommen. Unklar bleibt vorerst, wann Chills mit positiven und wann mit negativen Gefühlen verbunden sind.

⁵⁴⁶ Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Grewe, Oliver; Altemüller, Eckart: Psychoacoustical Correlates of Musically Induced Chills. In: *Musicae Scientiae*, 12/1 (2008) S. 101 – 113.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen, wäre es möglich zu untersuchen, was experimentelle elektronische Musik im Hörer auslöst. Folgenden Fragen könnte nachgegangen werden:

1. Erkennen Hörer experimenteller elektronischer Musik einen Inhalt in der Musik?
2. Gibt es beim Hören experimenteller elektronischer Musik Reaktionen, die Emotionsregungen beweisen oder vermuten lassen?
3. Sind Personen, die mit experimenteller elektronischer Musik vertraut sind, im Verständnis und in der Emotionsempfindung bevorzugt?
4. Helfen trotz der Abstraktheit Kenntnisse in der traditionellen westlichen Musik, Emotionsempfindungen in der experimentellen elektronischen Musik zu erleben?
5. Treten Chills auch beim Hören experimenteller elektronischer Musik auf? Wenn ja, in welchen Hörergruppen?
6. Welche psychoakustischen Parameter unterstützen das Auftreten von Chills in dieser Musik?
7. Gibt es Unterschiede/Parallelen zu den Ergebnissen vorangegangener Studien, insbesondere der hier erwähnten, die sich mit tonaler Musik befassen?

Um einen ersten Einblick zu bekommen, würde es hilfreich sein, in einer Studie Teilnehmern Stücke vorzuspielen, die sie sowohl synchron mit EMuJoy als auch nachträglich in einem Fragebogen bewerten.

Die vorgespielten Stücke sollten schon im Voraus so ausgesucht werden, dass ein gewisses Chill-Potenzial vorhanden ist. Diesbezüglich könnte es nützlich sein, die Stücke von den Performern selbst nach Chill-Kriterien aussuchen zu lassen. Einerseits kann man bei den ausgesuchten Stücken davon ausgehen, dass die Intention vorhanden ist, auch den Hörer zu bewegen, andererseits wurde in Nagels Studie gezeigt, dass Musiker das Chill-Potenzial eines Stückes gut bewerten können. Um eine möglichst vollständige Aussage zu erhalten, wäre es interessant, die Künstler selbst nicht nur dazu zu befragen, wo sie vermuten, dass die Chills genau auftreten werden, sondern auch einen generellen Kommentar zu den ausgesuchten Stücken zu bekommen.

In Nagels Studie war die Teilnehmergruppe des ersten Experiments heterogen, um zu erfahren, ob sich gewisse Universalien dingfest machen lassen. Diese Frage konnte aber im Laufe der Studie eindeutig verneint werden. Da Vertrautheit und Gefallen an der Musik wichtig zu sein scheinen, um Emotionserlebnisse beim Hörgenuss zu empfinden, könnte eine erste Teilnehmergruppe einer Studie experimenteller elektronischer Musik hingegen aus Kennern dieser Musik bestehen. Elektroakustik-Studenten würden hierfür

besonders in Frage kommen, da sie einerseits sehr unterschiedliche elektronische Musik hören, diese allerdings auch selber produzieren und über gewisse theoretische Grundkenntnisse der elektronischen Musik, wie Kenntnisse der physikalischen Akustik, Syntheseverfahren usw., verfügen.

Interessant wäre es auch zu erfahren, ob musikalische Kenntnisse, also z.B. das regelmäßige Spiel eines Instrumentes, auf den Hörgenuss experimenteller elektronischer Musik Einfluss haben. Daher könnte eine zweite Teilnehmergruppe aus professionellen und semiprofessionellen Musikern bestehen, die ein mechanisches Instrument spielen. Um die Wahrscheinlichkeit zu reduzieren, dass diese Musiker mit elektronischer Musik sehr vertraut sind, könnte man weitere Einschränkungen vornehmen, beispielweise über das musikalische Repertoire der Musiker.

Eine dritte Teilnehmergruppe sollte somit aus Personen bestehen, die kein Instrument spielen und deren musikalische Bildung reine Schulkenntnisse nicht überschreitet.

Auf diese Weise ließe sich verifizieren, welche Art akustischer Vorkenntnisse für das Verständnis experimenteller elektronischer Musik förderlich ist.

Der Einsatz eines Fragebogens könnte hier nicht nur dazu dienen, generelle Informationen über die Teilnehmer zu sammeln, sondern auch, um einerseits eine freie Verbalisierung zu ermöglichen, und andererseits auch, um festzustellen, ob auch in dieser Musik Grundemotionen erkannt werden. EMuJoy gibt hingegen Auskunft über die subjektiv empfundene Valenz- und Erregungskurve sowie über das subjektive Chill-Empfinden. Der Einsatz dieses Hilfsmittels könnte folglich ebenso sinnvoll sein. Diese Informationen können sowohl innerhalb der Teilnehmergruppe als auch mit den Angaben der Performer und mit der psychoakustischen Auswertung der Stücke verglichen werden.

Welche psychoakustischen Parameter hier relevant sein können, sollte zuvor eruiert werden. In Anlehnung an die Resultate der Hannoveraner Studien ist es ratsam, sich an den Parametern Lautheit, Schärfe, Rauigkeit, Fluktuation und „Sensory Pleasantness“⁵⁴⁷, sowie „Tone-To-Noise-Ratio“ zu orientieren.

Aufgrund der bisherigen Überlegungen könnte man erwarten, dass der Hörer experimenteller elektronischer Musik durchaus auch emotionale Erlebnisse beim Hörgenuss hat, besonders wenn er einschlägige Vorkenntnisse besitzt. Ebenso kann man auch Chill-Empfinden erwarten, wobei das Vorkommen von Chills vermutlich auch reduziert ist, wie dies in vorhergehenden Studien der Fall war. Weiters lässt sich die

⁵⁴⁷ vgl.: Fastl, Hugo; Zwicker, Eberhard: *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin u.a. [©]2007, S. 203–264.

Hypothese aufstellen, dass bestimmte psychoakustische Parameter das Aufkommen von Chills beeinflussen können.

Der Faktor Lautheit wurde auch in den Interviews von Christian Fennesz und von Klaus Filip angesprochen:

„SP: War es dann möglich, das Publikum doch für sich zu gewinnen?

CF: Schon, ja. Das war möglich. Interessanterweise ging das sehr oft über extreme Lautstärke, also eine unglaubliche Intensität. Das Ganze hat also fast physischen Einfluss auf das Publikum gehabt, und dadurch hat man sie irgendwie mitgenommen.“⁵⁴⁸

„KF: [...] Es gibt den Trick, wo man aufgrund der Situation im Raum kräftig anfängt, um die Aufmerksamkeit zu bekommen, die man später braucht, um in eine feinere Spielweise überzugehen. Aber Publikum-Gewinnen ist keine Dimension. Ich kümmere mich nicht darum. Entweder die Leute können damit etwas anfangen oder nicht. Beides ist O.K.“⁵⁴⁹

Das Thema, das in beiden Fällen angesprochen wurde, war die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit eines eventuell uninteressierten Publikums zu bekommen. Der Ausdruck *Intensität*, den Fennesz verwendet, weist ebenfalls darauf hin, dass durch die Lautstärke eine gewisse Stress-Situation ausgelöst wird. Offen bleibt vorerst, ob nur eine exzessive subjektiv empfundene Lautstärke notwendig ist oder ob ein kontinuierlicher Lautheitsanstieg oder -abstieg wichtig ist, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Betrachtet man aber beispielsweise Christian Fennesz' Stück „Saffron Revolution“⁵⁵⁰, wird man unter anderem auch einen Anstieg bzw. ein Abklingen der Lautstärke erkennen. Fennesz schreibt:

„ich hab das stück schon ca. seit einem jahr immer wieder live gespielt (es besteht ja nur aus ein paar loops und lässt sich daher gut live spielen) und festgestellt, dass es eine große wirkung auf das publikum hat. ich denke, es ist irgendwie stark, kraftvoll und zugleich friedlich, gelassen. daher auch der titel. saffron revolution wurde der friedliche aufstand der burmesischen mönche genannt.“⁵⁵¹

3.2.7 Fazit und Ausblick

Die letzte offene Frage, die uns im Laufe der Betrachtung experimenteller elektronischer Musik bleibt, ist, wie die Rezipienten auf diese Musik reagieren. Da festgestellt wurde, dass die Performer dieser Musik sich durchaus auf einer gewissen Ebene vermitteln wollen und auch die Intention einer Emotionsvermittlung haben, wurde die Emotionswelt genauer ins Auge gefasst. Die Emotionsforschung steht allerdings vor vielen ungeklärten

⁵⁴⁸ s.: Interview mit Christian Fennesz am 22.1.2008.

⁵⁴⁹ s.: Interview Klaus Filip 2008.

⁵⁵⁰ Auf der CD „Black Sea“ (Touch Records TO:76) und unter <http://www.myspace.com/fennesz> zu hören. (Stand: 9.3.2009).

⁵⁵¹ Mail vom 5. November 2008 an die Autorin.

Fragen. Verschiedene Herangehensweisen können trotzdem einen Einblick aus verschiedenen Blickwinkeln bieten. So können vielschichtige Emotionen beispielsweise als Mischung unterschiedlicher Grundemotionen gesehen werden⁵⁵², oder es kann andererseits für jede Emotion ein unterschiedlicher Grad an Valenz (positiv/negativ) und Erregung definiert werden.⁵⁵³ Dementsprechend gibt es auch unterschiedliche Methoden, Emotionen zu erfassen.

Beim Musikhören können sowohl utilitaristische als auch ästhetische Emotionen auftreten, die allerdings in einem engen Zusammenhang stehen. Jegliches Emotionsempfinden ist von vielen Faktoren abhängig, weshalb die emotionale Reaktion eines Hörers auf ein Musikstück nicht immer gleich ausfällt, wenn er dieses Stück hört. Die Auslöser für Emotionen beim Musikhören können sowohl außermusikalisch sein als auch musikimmanent. In diesem Zusammenhang wären natürlich musikimmanente Emotionsauslöser von besonderem Interesse. Um solchen Emotionsauslösern auf den Grund zu gehen, bieten sich sogenannte SEMs (Strong Experiences in Music) an.⁵⁵⁴ Dies sind besonders starke körperliche Reaktionen wie Gänsehaut, Weinen, Schauer über den Rücken, die im Zusammenhang mit Musik auftreten können. Diese Reaktionen weisen darauf hin, dass der Hörer momentan eine besonders starke emotionale Empfindung hat, daher kann mittels dieser SEMs nachvollzogen werden, welche Stellen im Musikstück als besonders emotionsträchtig empfunden werden. Eine Analyse des Stückes gibt in weiterer Folge Auskunft darüber, welche musikalischen Elemente Auslöser für SEMs sein könnten. Auch Nagels Dissertation bezieht sich auf diese SEMs, allerdings beschäftigt er sich mit bestimmten SEMs, also Gänsehaut und Schauer über den Rücken, die er als *Chills* bezeichnet.

Es gibt schon eine Reihe von Studien, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der Emotionsempfindung in Musik beschäftigen. Die meisten nehmen allerdings nur westliche tonale Musik in Betracht. Es gibt auch Studien zu therapeutisch freier improvisierter Musik, die, wie schon angesprochen wurde, Parallelen zu improvisierter elektronischer Musik aufweist. Studien zu abstrakter Musik zeigen, dass diese von bestimmten Hörern verstanden werden kann.⁵⁵⁵ Weiters scheinen Emotionen bis zu einem gewissen Grad musikalisch vermittelbar zu sein, und außerdem können Hörer mit entsprechender Kenntnis vorhersehen, an welchen Stellen andere Hörer am ehesten Gänsehaut empfinden könnten. All diese Aspekte bestärken die Annahme, dass auch in der experimentellen elektronischen Musik Emotionen vermittelbar sind. Es wurden auch

⁵⁵² vgl.: Plutchik 2003.

⁵⁵³ vgl.: Posner et al. 2005.

⁵⁵⁴ vgl.: Gabrielsson 2001.

⁵⁵⁵ vgl.: Dienes & Longuet-Higgins 2004.

Hypothesen aufgestellt, die allerdings noch verifiziert werden müssen. Um festzustellen, inwiefern Emotionserweckung in experimenteller elektronischer Musik möglich ist und welche Parameter der Musik Emotionen auslösen, wird vorgeschlagen, wie in der Dissertation von Nagel, verschiedene Methoden zu kombinieren.

Studien zu diesem Thema würden nicht nur Informationen zum Emotionsempfinden in abstrakter Musik liefern, sondern eventuell auch helfen, grundsätzliche Fragen zur Musik und zum Emotionsempfinden zu vertiefen.

4. Schlussbemerkung

Nach der Definition des Begriffs *elektronische Musik*, einer Umkreisung des Themas aus verschiedenen Blickwinkeln und der Betrachtung historischer und stilistischer Zusammenhänge zeigt sich, dass der Ausdruck *experimentelle elektronische Musik* als zentraler Begriff derzeit der geeignetste ist.⁵⁵⁶

Die freie Improvisation liefert im Verlauf dieser Arbeit einen Schlüssel zur experimentellen elektronischen Musik. Durch sie können die Erschaffer dieser Musik das vermitteln, was sie vermitteln wollen. Ähnlich wie in der freien Improvisation in der Musiktherapie ermöglicht sie eine Art Kontrollverlust, die keine unmittelbare Wertung verlangt. Ohne Wertung kann es so auch keine Fehler in der Improvisation geben, weshalb Unerwartetes einfach in das Spiel integriert wird. Im Spiel mit anderen Musikern sowie in Reaktion auf das Publikum wird somit eine Art Kommunikation, bzw. Dialog oder Austausch auf einer nonverbalen Ebene, angestrebt. Auf dieser Ebene spielt Emotionsempfindung als Indikator für den Ausdruck der Musik eine wichtige Rolle. Was die Musiker also mit ihrer Musik oft erreichen wollen, ist, dass die Mitwirkenden und die Hörer über die Empfindung zum Zuhören angeregt werden, um in dem, was sie hören, Neues bzw. einen Perspektivenwechsel zu erfahren, der sie in einem gewissen Sinne dazu veranlasst, ihr Denken zu verändern. Die Interviewpartner haben teilweise beschrieben, dies selbst beim Musikmachen und -hören so erfahren und weitergeben zu wollen. Es ist klar, dass ein solcher Effekt in der Musik nur möglich ist, wenn die Teilnehmenden (Publikum inbegriffen) auch dafür empfänglich sind. Natürlich gibt es auch andere Faktoren, die vor allem die Emotionsempfindung in der Musik beeinflussen.

Entsprechend den Möglichkeiten der freien Improvisation hat die technische Entwicklung, vor allem durch bessere, leichtere und leicht erschwingliche Computer, ebenfalls eine Veränderung des Hörens ermöglicht. Wie sich den Interviews entnehmen lässt, ist das musikalische Resultat trotzdem im Mittelpunkt. Technik an sich ist lediglich Mittel zum Zweck. Der Sound bekommt eine zentralere Rolle, denn der Computer ist nicht an einen spezifischen Klang gebunden, wie es vorwiegend bei mechanischen Instrumenten der Fall ist. Durch die vielen klanglichen Möglichkeiten muss nun auch der Klang an sich sinnvoll eingesetzt werden. Durch diese neue Dimension verändert sich auch das Hören. Auch der Produktionsprozess wird ein sehr kreativer, mit dem sehr unterschiedliche Ziele erreicht werden können. Diese Verlagerung ermöglicht außerdem

⁵⁵⁶ Thom Holmes verwendet für sein Buch zum Thema überhaupt den Titel „*Electronic and Experimental Music*“, um einen ähnlichen Bereich aus der Musik zu beschreiben. Vgl.: Holmes 2008.

eine Aufwertung des Geräusches bzw. eine Erforschung des Klanges an sich. Tonalität und alles, was damit verbunden ist, rückt in den Hintergrund. Sie ist nur mehr eine von vielen musikalischen Möglichkeiten. Diese Entwicklung ist zwar stilübergreifend, aber die freie Improvisation kann aus diesem verlagerten Hören großen Nutzen ziehen. Beispielsweise ist das Geräusch, ursprünglich als Fehler in der Kommunikationsvermittlung verstanden, ein weiteres Element, das in die freie Improvisation integriert wird.

Auch ist mit dem Computer selbst eine Art Dialog möglich. Dank der Echtzeitfähigkeit der Rechner kann mit Algorithmen und gesteuerten Zufallsfunktionen eine Art Improvisationspartner geschaffen werden. Der Computer wird somit Teil einer menschlichen Handlung.

Der Aspekt der Vernetzung ist eine weitere Implikation, die sowohl die Vernetzung der Computer untereinander als auch die der Künstler betrifft. Informationsaustausch passiert hier also auf vielen Ebenen, dem Informationszeitalter und der Globalisierung entsprechend.

Es zeigt sich also, dass im Bereich der experimentellen elektronischen Musik der Hörer vor vielen neuen Aufgaben steht, denn sie macht von Hörparametern Gebrauch, die erst seit relativ kurzer Zeit mehr oder weniger bewusst erschlossen sind.⁵⁵⁷ Folglich können die meist unbewusst erlernten Regeln der westlich tonalen Musik nicht oder kaum beim Hörprozess angewendet werden. Auch andere Anhaltspunkte traditioneller Musik, wie soziale Begebenheiten oder Anlass der Musik, sind relativ neu. Während dank der Interviews ein Einblick in die Absichten der Musiker geliefert werden konnte, bleibt es ein Vorhaben für die Zukunft, den Hörer ins Zentrum der Beobachtung zu rücken und nachzuforschen, was er unter welchen Bedingungen in experimenteller elektronischer Musik hört.

⁵⁵⁷ Genau genommen ist diese Entwicklung schon seit mehreren Jahrzehnten vorhanden, wie im Kapitel „*Computerästhetik*“ (S. 117–127) angesprochen, die allgemeine Akzeptanz scheint allerdings erst zeitverzögert einzutreffen.

Bibliografie

Bibliografische Kürzel

<i>MGG</i> ²	– Musik in Geschichte und Gegenwart
<i>NGroveD</i>	– New Grove Dictionary of Music and Musicians
<i>NZM</i>	– Neue Zeitschrift für Musik
<i>JNMR</i>	– Journal of New Music Research
<i>CMJ</i>	– Computer Music Journal
<i>CMR</i>	– Contemporary Music Review
<i>JAAC</i>	– Journal of Aesthetics and Art Criticism

Literatur

Aiello, Rita [Hg.]: *Musical Perceptions*. N.Y. u.a.1994

Algorithmus. In: *Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Leipzig u. a. ²⁰1996, Bd.1, S. 377

Bach, Glenn: The Extra-Digital Axis Mundi: Myth, Magic and Metaphor in Laptop Music, in: *CMR* 22/4 (2003), S. 3–9

Bertson, Gary G.; Cacioppo, John T.: Heart Rate Variability: Stress and Psychiatric Conditions. In: *Dynamic Electrocardiography*. Hrsg. von M. Malik und A.J. Camm, New York 2004, S. 56–64

Born, Georgina: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley 1995

Brech, Martha: *Analyse von elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen*. Frankfurt/M. u.a. 1994

Brezinka, Thomas: Brand, Max. In: *MGG*², hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 2000, Personenteil Bd. 3, Sp. 731–734

Bruhn, Herbert; Kopiez Reinhard; Lehmann Andreas C. [Hg.]: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hamburg 2008

Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut [Hg.]: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck ²2002

Burnand, David: MIDI. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 16, S. 639

Büsser, Martin; Kleinhenz, Jochen; Ullmaier, Johannes [Hg.]: *testcard. beiträge zur popgeschichte #3*. Mainz ²2002

Cadenbach, Rainer; Jaschinski, Andreas; Loesch, Heinz von; Mielke-Gerdes, Dorothea: Musikwissenschaft. In: *MGG*², Kassel u.a. 1997, Sachteil Bd. 6, Sp. 1789–1834

- Carroll, Noël: Cage and Philosophy. In: *JAAC*, 52/1 (1994), S. 93–98
- Collins, Nick [Hg.]: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge u.a. 2007
- Collis, Adam: Sounds of the System: The Emancipation of Noise in the Music of Carsten Nicolai. In: *Organised Sound*, 13/1 (2008), S. 31–39
- Cox, Christoph; Warner, Daniel [Hg.]: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York 2004
- Cunningham, Mark: *Good Vibrations. A History of Record Production*. London ²1998
- Dawson, Michael E.; Schell, Anne M.; Filion, Diane L.: The Electrodermal System. In: *Handbook of Psychophysiology. Second Edition*. Hrsg. von John T. Cacioppo, Louis G. Tassinary and Gary G. Berntson. Cambridge 2000, S. 200–223
- Day, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale u.a. 2000
- De Baecker, Jos; van Camp, Jan: Spezifische Aspekte der musiktherapeutischen Beziehung in der psychoanalytisch orientierten Musiktherapie. In: *Wiener Beiträge zur Musiktherapie Band 3. Theorie und Klinische Praxis*. Hrsg. von Dorothee Storz und Dorothea Oberegelsbacher, Wien 2001, S. 13–16
- Dean, Roger: *Hyperimprovisation: Computer-Interactive Sound Improvisation*. Middleton 2003
- Deeson, Eric: *Physik von A-Z. Aus dem Engl. von Sebastian Fritz*. Frankfurt/M. 1994
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977
- Dienes, Zoltán; Longuet-Higgins, Christopher: Can Musical Transformations Be Implicitly Learned? In: *Cognitive Science* 2004/4, S. 531–558
- Donhauser, Peter: *Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich*. Wien 2007
- Ebeling, Martin: *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie*. Frankfurt/M 2007
- Eco, Umberto: *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand 1995
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik verstehen*. Wilhelmshaven ²1999
- Emmerson, Simon: *Living Electronic Music*. Burlington 2007
- Essl, Karlheinz: Improvisation über „Improvisation“. Jack Hauser im Gespräch mit Karlheinz Essl. In: *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen: Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*. Hrsg. von Dominik Schweiger. Wien 2004, S. 507-516
- Essl, Karlheinz: *Strukturgeneratoren. Algorithmische Komposition in Echtzeit*. (Beiträge zur Elektronischen Musik 5) Graz 1996
- Fak, Hanna [Hg.]: *Symposium „Bilder einer Landschaft“* (Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 2), Wien 2000
- Faltin, Peter: *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Stuttgart 1979
- Fastl, Hugo und Zwicker, Eberhard: *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin u.a. ³2007

- Feißt, Sabine: *Zum Begriff "Improvisation" in der neuen Musik*. Sinzing 1997
- Felber, Andreas: *Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer*. Wien 2005
- Fischlin, Daniel und Heble, Ajay [Hg.]: *The Other Side of Nowhere*. Middletown 2004
- Flückinger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg ²2002
- Fricke, Jobst Peter: Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik. In: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 171–188
- Fricke, Jobst P.: Die Verständlichkeit von Sprache und Musik. Eine pragmatische Annäherung an den Begriff des Verstehens. In: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*. Regensburg 1991, S. 129–144
- Fricke, Jobst P.: *Eine Konsonanztheorie auf der Grundlage von Autokorrelation unter Berücksichtigung der Unschärfe*. <http://www.konsonanztheorie.de/> [Stand: 29.9.2008]
- Grewe, Oliver; Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Altenmüller, Eckart: Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music. In: *Emotion*, 7/4 (2007) S. 774–788
- Großmann, Rolf: Die Spitze des Eisbergs. Schlüsselfragen musikalischer Laptopkultur. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*. 68 (2006), S. 2–7
- Harauer, Robert [Hg.]: *Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien*. Mediacult 05/01, Wien 2001
- Harenberg, Michael: Neue Musik durch Neue Technik? In: *Neue Musiktechnologie III. Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1993 an der Universität Osnabrück*. Hrsg. von Bernd Enders, Mainz 1996, S. 10–27
- Hegarty, Paul: Just What Is It, That Makes Today's Noise Music So Different, So Appealing? In: *Organised Sound*. Vol 13/01 (2008), S. 13–20
- Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musikerlebens*. Wien 2003
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*. New York u.a. ³2008
- Jerrentrup, Ansgar: Techno – vom Reiz einer reizlosen Musik. In: *Beträge zur Populärmusikforschung* 12 (1992), S. 46–84
- Johnson-Laird, P.N.: Jazz Improvisation: A Theory at the Computational Level. In: *Representing Musical Structure*. Hrsg. von Peter Howell, Robert West und Ian Cross, San Diego 1991, S. 291–325
- Jürging, Stefan: *Die Tradition des Traditionsbruches. John Cages amerikanische Ästhetik*. Frankfurt/Main u.a. 2002
- Juslin, Patrik N., Sloboda, John A. [Hg.]: *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford 2001
- Juslin, Patrik N.; Laukka, Petri: Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. In: *JNMR* 33/3 (2004), S. 217–238

- Kernfield, Barry: Improvisation. In: *New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfeld, New York u.a. 2002, Bd. 2, S. 313–322
- Klein, Richard [Hg.]: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Weilerswist 2000
- Kleiner, Marcus S.; Szepanski, Achim [Hg.]: *Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M 2003
- Klopotek, Felix: *how they do it. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Mainz 2002
- Kösch, Sascha: Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno. In: *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Hrsg. von Jochen Bonz, Frankfurt/M 2001, S. 173–189
- Kolleritsch, Otto [Hg.]: *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslosigkeit*. Studien zur Wertungsforschung 27. Wien und Graz 1994
- Kreyszig, Walter K.: Schafer, R(aymond) Murray. In: *MGG*, Personenteil Bd. 14, Sp. 1170–1174
- Lehmann, Andreas C.; Sloboda, John A.; Woody, Robert H.: *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford 2007
- Lertes, Peter: *Elektrische Musik. Eine gemeinverständliche Darstellung ihrer Grundlagen, des heutigen Standes der Technik und ihrer Zukunftsmöglichkeiten*. Dresden und Leipzig 1933
- Lewis, George E.: Interacting with Latter-Day Musical Automata, in: *CMR* 18/3 (1999) S.104
- Louven, Christoph: *Aspekte des Verstehens Neuer Musik*. <http://www.sgw.hs-magdeburg.de/musik/pages/team/louven/pub/verstehen/verstehen.html> (Stand: 29.9.2008).
- Lütge, Christoph; Meyer, Torsten L. [Hg.]: *Musik – Technik – Philosophie*. Freiburg und München 2005
- Manning, Peter: *Electronic and Computer Music. Revised and Expanded Edition*. Oxford u.a. 2004
- Manning, Peter: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd.12, S. 398
- Matravers, Derek: *The Experience of Emotion in Music*. In: *JACC*, 60(2002), S. 353–363
- Meyer-Eppler, Werner: *Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und synthetische Sprache*. Bonn 1949
- Monroe, Alexei: Ice on the Circuits/Coldness as Crisis: The Re-subordination of Laptop Sound. In: *CMR*, 22/4 (2003), S. 35–43
- Nagel, Frederik: *Psychoacoustical and Psychophysiological Correlates of the Emotional Impact and the Perception of Music*. Dissertation, Hannover 2007
- Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Grewe, Oliver; Altenmüller, Eckart: Psychoacoustical Correlates of Musically Induced Chills. In: *Musicae Scientiae*, 12/1 (2008), S. 101–113
- Nagel, Frederik; Kopiez, Reinhard; Grewe, Oliver; Altenmüller, Eckart: EMuJoy: Software For Continuous Measurement of Perceived Emotions in Music. In: *Behavior Research Methods*, 39 (2007), S. 283–290

- Niedecken, Dietmut: *Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren*. Hamburg 1988
- Oberegelsbacher, Dorothea: Musiktherapeutisches Improvisieren als Mittel der Verdeutlichung in der Musiktherapie. In: *Wiener Beiträge zur Musiktherapie: Weltkongresse Wien-Hamburg, 1996*. Hrsg. von Elena Fitzthum u.a., Wien u.a. 1997, S. 42–66
- Otondo, Felipe: Contemporary Trends in the Use of Space in Electroacoustic Music. In: *Organised Sound* 13/1 (2008), S. 77–81
- Paynter, John, Howell, Tim und Orton, Richard [Hg.]: *Companion to Contemporary Musical Thought. Volume 1&2*. London 2001
- Pernica, Nina: *Electronic Beat – die neue elektronische Musik in Österreich. Untersuchung zum Stellenwert von österreichischen Produktionen aus dem Bereich Vienna Electronica, Hip Hop und Dancehall im nationalen und internationalen Vergleich*. Diplomarbeit, Wien 2003
- Peters, Uwe Henrik: *Lexikon. Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*. Jena 2007
- Plutchik, Robert: A General Psychoevolutionary Theory of Emotions. In: *Emotion. Theory, Research, and Experience. Vol. 1. Theories of Emotion*. Hrsg. von Robert A. Plutchik und Henry Kellermann, New York 1980, S. 3–33
- Plutchik, Robert: *Emotions and Life. Perspectives from Psychology, Biology, and Evolution*. Washington u.a. 2003
- Posner, Jonathan; Russell, James A.; Peterson, Bradley S.: The Circumplex Model of Affect: An Integrative Approach to Affective Neuroscience, Cognitive Development, and Psychopathology. In: *Development and Psychopathology*, 17 (2005), S. 715–734
- Prendergast, Mark: *The Ambient Century. From Mahler to Moby – The Evolution of Sound in the Electronic Age*. London 2003
- Rauhe, Hermann: Grundlagen der Antriebsförderung durch Musik. Ein Beitrag zur musikalischen Wirkungsforschung. In: Revers, Wilhelm Josef und Rauhe, Hermann: *Musik. Intelligenz. Phantasie*. Salzburg 1978, S. 70–72
- Retallack, Joan [Hg.]: *Musicage. John Cage in Conversation with Joan Retallack*. London u.a. 1996
- Risset, Jean-Claude: *Composing in Real-Time?* In: *CMR* 18/3 (1999), S. 31–39
- Roads, Curtis: *The Computer Music Tutorial*. Cambridge/Mass. 1996
- Roads, Curtis: *Microsound*. Cambridge/Mass. 2001
- Ruschkowski, André: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart 1998
- Russell, James A.: A Circumplex Model of Affect. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 39 (1980), S. 1161–1178
- Sander, Klaus; Werner, Jan St.: *Vorgemischte Welt*. Frankfurt/M. 2005
- Saxer, Marion: Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 247–280

- Scherer, Klaus R.; Zentner, Marcel R.; Schacht, Annekathrin: Emotional States Generated by Music. An Exploratory Study of Music Experts. In: *Musicae Scientiae*. Special Issue 2001–2002, S. 149–171
- Scherer, Klaus: What Are Emotions? And How Can They Be Measured? In: *Social Science Information*, 44/4 (2005), S. 695–729
- Schiffner, Wolfgang: *Lexikon Tontechnik*, Kassel ²2003
- Schweiger, Kilian: *Über die freie Improvisation in der Musiktherapie. Betrachtungen unter besonderer Bezugnahme auf die freie Assoziation der Psychoanalyse*. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien 1995
- Shapiro, Peter [Hg.]: *Modulations. A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York 2000
- Spintge, Ralph; Droh, Roland: *Musik – Medizin. Physiologische Grundlagen und praktische Anwendungen*. Stuttgart und Jena 1992
- Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart 2002
- Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik. 1963– 1970. Band 3*. Köln 1971
- Stockhausen, Karlheinz: *Texte – zu eigenen Werken – zur Kunst Anderer – Aktuelles*. Köln 1975
- Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik. 1970– 1977*. Köln 1978
- Stowasser, Josef M. u.a. [Hg.]: *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wien 1980
- Supper, Martin: Computermusik. In: *MGG*², Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 2, Sp. 967–982
- Supper, Martin: *Elektroakustische Musik und Computermusik*. Darmstadt 1997
- Tillmann, Barbara; Bigand, Emmanuel: The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception. In: *JAAC*, 62/2 (2004), S. 211–222
- Toop, David: *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London 1995
- Toop, David: Environmental Music. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 8, S. 260f.
- Toop, David: *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*. London 2004
- Trautwein, Friedrich: *Elektrische Musik*. Berlin 1930
- Trimmel, Gerald: Zur Entwicklung der elektroakustischen Musik in Österreich. Die Wiener Szene. In: *Das Audiovisuelle Archiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs. (AGAVA)* Heft 33/34, Jahrgang 1993, Wien 1994, S. 36–42
- Trimmel, Gerald; Schiffer-Ekhardt, Armgard: *Das K & K Experimentalstudio. Dieter Kaufmann & Gunda König. Eine Bilddokumentation*. Wien 1996
- Tröndle, Johannes: *Das Gemüseorchester: acht Jahre Einmaligkeit*. Diplomarbeit, Wien 2006

Trowell, Brian: New Age. In: *NGroveD*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 17, S. 380

Ungeheuer, Elena: *Wie die elektronische Musik "erfunden" wurde ... Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953*. Mainz 1992

Ungeheuer, Elena [Hg.]: *Elektroakustische Musik*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 5) Laaber 2002

Ungeheuer, Elena; Supper, Martin: Elektroakustische Musik, in: *MGG³*. Hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1995, Sachteil Bd. 2, Sp. 1717–1765

Urmann, Robert: Magerer Elektronik-Jazz. in: *Ars Electronica 80 im Rahmen des Brucknerfestes Linz. Medienreaktionen*. Hrsg. von LIVA, Linz 1980, S. 336

Voigt, Hans Helmut; Knill, Paolo J.; Weymann, Eckard [Hg.]: *Lexikon Musiktherapie*. Göttingen u.a. 1996

Wallin, Nils: *Biomusicology. Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the origins and Purposes of Music*. NewYork 1991

Waloschek, Pedro: *Wörterbuch Physik*. München 1998

Widmer, Gerhard: Sound and Music Computing: Research Trends and Some Key Issues. In: *JNMR*, 36 (2007), S. 169-184

Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999

Wilson, Peter Niklas: Neue Synapsen. Notizen zur Wiener Improvisations-/Elektronikszene. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mai/Juni 2002, S. 38–40

Zatorre, Robert J.; Peretz, Isabelle [Hg.]: *The Biological Foundations of Music*. New York 2001

Zentner, Marcel; Grandjean, Didier; Scherer, Klaus: Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. In: *Emotions* 8/4 (2008), S. 494–521

Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen und Basel ²2001

Internet-Links

Generelle Texte

<http://de.wikipedia.org/wiki/A%26R> (Stand: 5.4.2007)

http://de.wikipedia.org/wiki/Clicks_%26_Cuts (Stand: 29.1.2007)

http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Elektronische_Musik (Stand: 29.1.2007)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Electro> (Stand: 29.1.2007)

http://de.wikipedia.org/wiki/Electronica_%28Musik%29 (Stand: 29.1.2007)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Soundscape> (Stand: 2.4.2007)

<http://fm4.orf.at/> (Stand: 8.3.2009)

<http://iem.at/> (Stand: 17.4.2009)

268

<http://oe1.orf.at/> (Stand: 8.3.2009)

http://www.aec.at/de/archiv_files/19821/1982_251.pdf (Stand: 7.2.2007)

<http://www.akm.co.at/> (Stand: 20.11.2008)

[http://www.ircam.fr/237.html?&L=1%20title%3D&encryptionKey=&tx_ircamboutique_pi1\[showUId\]=123&cHash=e0e3f094a1](http://www.ircam.fr/237.html?&L=1%20title%3D&encryptionKey=&tx_ircamboutique_pi1[showUId]=123&cHash=e0e3f094a1) (Stand: 23.2.2007)

<http://www.ircam.fr/61.html> (Stand: 23.2.2007)

<http://www.mdw.ac.at/l101/> (Stand: 17.4.2009)

<http://www.mego.at/about.html> (Stand: 18.2.2008)

<http://www.pauldivjak.com/rauschen.htm> (Stand: 6.3.2007)

http://www.play.fm/playfm_articles.php?n_id=85 (Stand: 15.3.2009)

<http://www.samt.ac.at/> (Stand: 30.1.2007)

http://www.skug.at/index.php?Art_ID=3566 (Stand: 15.3.2009)

<http://www.sonar.es/> (Stand: 7.2.2007)

<http://www.steim.org/> (Stand: 17.4.2009)

Soft- und Hardware

<http://cplus.kompf.de/artikel/random.html> (Stand: 29.6.2007)

<http://monome.org/> (Stand: 9.3.2009)

<http://musicweb.hmt-hannover.de/emujoy/> (Stand: 26.1.2009)

<http://puredata.info/> (Stand: 13.3.2009)

<http://www.audiosynth.com/> (Stand: 13.3.2009)

<http://www.behringer.com/EN/Products/BCF2000.aspx> (Stand: 9.3.2009)

<http://www.cycling74.com/download/maxmsp463doc.zip> (Stand: 13.3.2009)

<http://www.cycling74.com/products/maxmsp> (Stand: 13.3.2009)

http://www.nativeinstruments.de/index.php?id=reaktor5_de (Stand: 13.3.2009)

<http://www.propellerheads.se/> (Stand: 12.4.2007)

Künstler und Bands

http://bigbaby.klingt.org/klaus_filip.html (Stand: 17.11.2008)

http://de.wikipedia.org/wiki/Adelhard_Roidinger (Stand: 17.11.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Fennesz> (Stand: 17.11.2008)

<http://dieb13.klingt.org> (Stand: 17.11.2008)

<http://hauf.klingt.org/bio/index.html> (Stand: 17.11.2008)

<http://hauf.klingt.org/halfwolf> (Stand: 20.6.2008)

<http://lloopp.klingt.org/> (Stand: 8.3.2009)

http://sammlung-essl.at/deutsch/musik/archiv/react_chain/wall-passage.html
(Stand: 8.3.2009)

<http://siewert.klingt.org/bio.html> (Stand: 17.11.2008)

<http://www.essl.at/curriculum.html> (Stand: 17.11. 2008)

<http://www.fennesz.com/> (Stand: 15.3.2009)

<http://www.kunstradio.at/diebbio.html> (Stand: 17.11.2008)

<http://www.myspace.com/fennesz> (Stand: 9.3.2009)

<http://www.myspace.com/halfwolfrocks> (Stand: 20.6.2008)

<http://www.tvpow.net/> (Stand: 9.3.2009)

Anhang

Interview mit Adelhard Roidinger am 22.6.2005 - SAMT, Linz a.D.

Dieses Interview fällt im Gegensatz zu den anderen Interviews aus dem Rahmen. Hauptsächlich wurde hier versucht herauszufinden, welches die historischen Zusammenhänge innerhalb Österreichs zwischen elektronischer Musik und Jazz waren. Natürlich ist hier nur eine Perspektive vertreten, und zwar die eines renommierten Jazzmusikers, der keine Scheu vor elektronischen Instrumenten hat. Drei Jahre nachdem dieses Interview geführt wurde, bemerkt Roidinger:

„Ich habe nun die Transkription des Interviews gelesen und würde natürlich vieles anders formulieren. Die lebendige Sprache, welche mich als vielgereisten Musiker durchschimmern lässt, ist jedoch akzeptabel, ebenso wie der Inhalt. Zur künstlerischen „Schulbildung“, also Frankfurter Schule, Freiburger Schule, IRCAM usw. ist zu bemerken, dass solche Schulbildungsphänomene immer auf einen oder mehrere begabte Techniker zurückzuführen sind, später dann auf Informatiker (IRCAM), nicht auf Künstler. Sie inspirierten die „artists in residence“ und lösten ihre technischen Probleme, welche die „artists“ nie hätten lösen können. Es lohnt sich, dem nachzugehen und diese „sidemen“ aufzuspüren, sonst liegt man mit der Einschätzung der ganzen elektronischen Musikbewegung unweigerlich falsch. Ansonsten sollte man endlich den Mut aufbringen, in künstlerischen Bewegungen nicht nur einen Anfang, sondern auch ein Ende zu sehen und kulturellen Rückbau betreiben, um für neue Gebiete Freiraum zu schaffen. Ich meine da die elektroakustische Musik ganz besonders. Sie braucht keinerlei Professoren mehr, den Jazz inbegriffen. Die Gebiete verselbständigen sich und ersticken schließlich in reiner Didaktik, wie es beim Jazz bereits der Fall ist.“⁵⁵⁸

Silvia Pagano: Mein Hauptgebiet ist ja doch Wien, aber ...

Adelhard Roidinger: Ich muss schon sagen, ich finde das schade, dass du das machst. Es hat zu wenig Substanz. Ich muss dir das sagen, weil ich schon kurz davor war, dir zu sagen, es tut mir leid, für das Thema stelle ich mich nicht zur Verfügung. Das erinnert mich an „Die Geschichte der Blasmusik in Bruck an der Mur“. Das wär' ja fast zynisch aber ...

SP: Ich will ja nicht schreiben, wie schön und toll es in Wien ist...

AR: Das kann nicht sein, weil Wien ja nicht repräsentativ für das Thema ist. Das muss ich gleich radikal sagen. Wenn du ehrlich das aufarbeitest, was zum Beispiel in den letzten vierundzwanzig Jahren an Preisen von der Ars Electronica vergeben wurden ... Die Ars Electronica hat hochkarätige Jurys zusammengestellt, die Preisträgerabfolge liest sich von Jahr zu Jahr wie ein Geschichtsbuch. Wirklich wie ein legitimes Geschichtsbuch, ein gelebtes Geschichtsbuch. Nicht verfälscht. Nicht nur, dass eine

⁵⁵⁸ E-Mail vom 22. Juli 2008 an die Autorin.

ganze Reihe französischer Preisträgerinnen und Preisträger dabei waren, aber ich würde dir das empfehlen, weil es zugleich einen Einblick in die ganze technologische Evolution gibt. Und die jahrelange Marktführerschaft der französischen Kompositionsschule, die hauptsächlich darauf beruhte, dass sie den Vorsprung in den Technologien hatten, weil Mitte der 90er-Jahre vieles noch nicht für den Mac geschrieben war. 93/94 hat es erst begonnen, dass man das auf den Mac umgeschrieben hat. Vorher war es nur eine kleine erlesene Gruppe, die auch Zugang hatte zu dieser Software. Einer der wichtigsten Zugänge war ja dieser Bereich der spektralen Musik. Viel wichtiger als das Max war ja früher das Patchwork. Patchwork ist ja viel intelligenter. Max ist ja veraltet, weil es ganz bestimmte nichtlineare Prozesse nicht ermöglicht. Das ist ja eine Denkstruktur der 80er-Jahre.

Diese spektrale Komponente war ja maßgeblich, die auch die französische Vorherrschaft für Jahre gewährleistet hat. Das war auch der persönliche Ehrgeiz der französischen Einrichtung, des IRCAMs. Es gab ja auch in den internationalen Publikationen gelegentlich diese Aussagen, dass sie – und das hat auch einige Jahre gestimmt – in ihrer kompositorischen Entwicklung um zehn bis zwanzig Jahre der Welt voraus waren. Das war ja der Fall. Dafür kann diese finnische Komponistin, Kaja Saariaho, viel, die mit Patchwork gearbeitet hat. Jetzt heißt's „Open Music“.

Ich habe das sogar für meine eigenen Projekte verwendet, indem ich virtuelle Untertöne berechnet habe. Weil ich von der Klassik und vom Jazz komme, und mich hat diese geheimnisvolle Ebene interessiert, wie der Bassist so tiefe Töne schafft, die nicht im harmonischen Kontext stehen, aber dadurch eine eigene Klangwelt generieren. Dann habe ich das nachgerechnet und meine eigenen Theorien entwickelt, dass begabte Menschen sozusagen in Echtzeit solche virtuellen Untertöne erspielen.

SP: Wenn ich die ganze Elektronik betrachten müsste, wäre das ein bisschen ausufernd. Deshalb versuche ich mich auf irgendwas zu beschränken, wobei das Thema sehr vage formuliert ist, ich kann es schon in Bahnen lenken, wie ich will. Was mich auch interessiert, ist, was es sonst für Impulse in Österreich gegeben hat und das Zweite ist ...

AR: ... die Querverbindungen zum Jazz.

SP: Ja.

AR: Wenn du überhaupt über die österreichische Szene reflektieren möchtest, dann muss man den Außenraum betrachten. Weil auch der hochverehrte Herr Kaufmann, der kommt ja nicht von der Wiener Szene, sondern der hat seine Grundmöglichkeiten zum Beispiel in Bourges gefunden. Elektronische Musik ist nicht trennbar – und das gilt

als Gedankenstütze – von einer Existenz von irgendwelchen dislozierten Studios irgendwo in Europa. Ich kann die Wiener Szene überhaupt nicht beschreiben, wenn ich nicht Bourges dazunehme, und die Vorbildungsmöglichkeiten, oder wenn ich das IRCAM auslasse. ... Und da sind wir schon bei dem Thema. Es geht gar nicht ohne dem, verstehst du? Meiner Meinung nach muss jede akademische Arbeit einen zweiten Sinn haben, Zusammenhänge aufzuzeigen, die in die Zukunft weisen, die Defizite offen zu formulieren – nicht zynisch, aber klug –, so dass man sie nachvollziehen kann. Das ist für mich die Grundstruktur einer akademischen Arbeit. Wir haben ja auch eine soziale Aufgabe. Ich will dich nicht belehren, aber ich muss dir meine Einstellung dazu sagen. Ich habe keine geschrieben, weil ich Jazzmusiker geworden bin, ich habe meine Dissertation fertig, die liegt seit dreißig Jahren herum, aber ich habe sie nie abgegeben, weil ich das wilde Leben nach meinem Hochschuldiplom bevorzugt habe. Aber ich habe viele Gedanken über den Geist einer Dissertation.

SP: Ich hätte irgendeinen Ort nehmen können ...

AR: Wien ist eh nicht schlecht, aber versuch' das in einem europäischen Netzwerk zu sehen und das dem amerikanischen gegenüberzustellen. Da gibt es nämlich einen großen Unterschied. Die amerikanischen Netzwerke haben überall kostenlose Softwarezugänge. In Europa herrscht ein großes Defizit. Eines möchte ich noch sagen: Ich habe die Ars Electronica von Anfang an mitverfolgt, zum Teil aktiv, sehr oft passiv, und habe bemerkt, dass viele Jahre fast keine europäischen Preisträger dabei gewesen sind, und dann plädiere ich ja dafür, das machst du eh klug – dieses Kompositions-Magisterstudium halte ich für Nonsens, und wenn man die Biografien der Preisträger durchschaut, dann habe ich die Bestätigung dafür, dass es das nicht bringt, sondern erst ein Dissertationsabschluss eigentlich auch die innere Fähigkeit gibt, die Komposition vielmehr von einem konsistenten, geistigen Standpunkt zu betrachten. Da kann man wirklich sehen, an der Ars Electronica, dass erst nach zehn oder fünfzehn Jahren die ersten europäischen Preisträger dabei waren ... dann laufend die Franzosen. Das müsste für dich interessant sein, meiner Meinung nach hat die Untersuchung nur einen Sinn, wenn man die Wechselwirkung der vorhandenen Institute, die es in Österreich nicht gab, aufzeigt, und wie stark sich das kulturell auswirkt. Wenn ich nicht so denken würde, hätte ich nicht einmal dieses kleine, armselige Institut aufbauen können. Ich habe das aus diesem Geist heraus durchgeboxt. Die Erkenntnis, wenn so ein Angebot nicht da ist, es auch einen kulturellen Kahlschlag gibt. ... Oder nur für Begütete, dann haben wir den Herrn Kaufmann, der kommt ja aus einer begüterten Familie, die ihm das ermöglicht hat, dass er dort sein kann. Ich habe viele gesehen, die allein aus diesem Grund gescheitert sind, weil sie sich das nicht leisten konnten.

SP: Ich habe mir Zeitungsartikel angeschaut, schon ganz am Anfang, 1979, war die Rede davon, einen Elektronik-Lehrstuhl in Linz einzurichten. Ist das dann versandet?

AR: Nein. Wenn dich die Geschichte interessiert, kann ich sie dir genau erzählen. Es gab in Linz einen Kollegen von mir, der kam aus der Popmusikszene, das war der Huber Bognermayr, der war eigentlich – ich sag dir das wirklich so, wie es ist –, er war der Ideenbringer der Ars Electronica, er hat die Ars Electronica generiert. Er hat sie dem Landesintendanten vorgeschlagen, und der hat sie übernommen. Das war ungefähr um diese Zeit. Die Idee, einen Preis anzubieten, muss man unbedingt ihm zugestehen, die hat er generiert. Linz hatte Geld und man hat das Preisgeld im Nu aufreiben können. Das ist eigentlich diese außergewöhnliche Geschichte, denn ich habe einige Zeit in New York gelebt. Die Ars Electronica war über viele, viele Jahre international hoch anerkannt. Weil sie das erste Festival mit hohem Preisgeld in dieser Kunstkatgorie war. Man hat ihm misstraut, er war ungeschickt. Und dann hat sich das Gremium an mich gewandt. Man hat mir mehr Vertrauen geschenkt. Er war aber der, der das Glück gehabt hat, dass ihm die Firma Fairlight ein für uns unerschwingliches Computersystem zur Verfügung gestellt hat – das war der erste Sampler, den es überhaupt gegeben hat – schon erstaunlich gut. Damals konnte man noch mit einem aufgenommenen Klang von einer Donaubrücke Furore machen, das man transponiert abgespielt hat. Das war aufsehenerregend. Mit dem haben sie ihre Karriere gemacht, aber sie haben es nicht lange durchgehalten. Man hat ihnen vom Land misstraut und hat dann mir den Auftrag gegeben. Wir haben dann im kleinen Rahmen Gespräche geführt, wie man so was aufbauen könnte. Dann waren wir einige Zeit im Softwarepark Hagenberg in einer schönen räumlichen Position und haben dort das Gebiet aufgebaut, und dann kam eine Sternstunde, die zerbrach. Die Frage nach dem Neubau des Konservatoriums kam auf, und nachdem ich auch Architektur studiert habe, habe ich ein Raumprogramm geliefert, das ungefähr so groß gewesen wäre wie das von Essen, und wir wären die zweitgrößte Computermusikabteilung von Mitteleuropa geworden. Das lässt sich belegen, das liegt in den Architekturplänen drinnen. Was ich eingeführt habe, war 64-Kanal-Echtzeit, ein Performancesystem schon mitten in den 80er-Jahren. Ich habe mich dann an meine große Lektüre der 60er-Jahre, während meines Studiums, Stockhausen, gehalten. Das wurde alles genehmigt und mehrere Studioräume für Bild und Ton. Damals habe ich es schon geschafft, dass sie die Begriffe Ton, Bild, Medien akzeptiert haben. Auf jeden Fall wurde der Architekturwettbewerb gemäß dieser Grundlagen ausgeschrieben. Die haben sich dann aus irgendwelchen Gründen zerstritten, und die große Idee ist gestorben.

SP: Schade.

AR: Eine ganze Generation gestorben. Das muss ich mit einer gewissen Wehmut sagen. Es waren acht Studioräume für Bild und Ton eingeplant, eine Performancekuppel für

350 Leute – mein großes Vorbild war ja die Maison-de-la-Culture-Idee von meinem großen Kollegen Xenakis, der auch Musiker und Architekt war und ist. Der hat ja damals mit dem damaligen Kulturminister in den 60er-Jahren, Malraux, der ja auch ein berühmter Schreiber war, die Idee der Kulturhäuser entwickelt. Eine unglaublich gute Idee.

Die grundsätzliche Idee der Kulturhäuser ist die, dass hochwertige kulturelle Darbietungen, die ein sensibles, stabiles Umfeld und Equipment brauchen, an beliebigen Stellen in Frankreich zur Aufführung kommen können. Das heißt, jedes Kulturhaus hatte schon damals mehrkanalige Aufnahmetechnik. Ich habe selber sogar eine CD in Avignon und einer anderen Stadt gemacht. Die Idee war, dass man modernste Performances, hochwertige elektronische Musik, aufnehmen kann. Das Equipment ist eigentlich dort, man braucht nur mehr mit der Software hinfahren. Diese Aufführungsräume habe ich untersucht und habe da gelernt, wie sie ausschauen, wie hoch sie sind, und das habe ich in diesen Architekturentwürfen eingeplant. Das muss ich mit Wehmut dazusagen, weil wir wirklich gute – super! – Vorleistung gemacht haben. Meinem Kollegen, dem Dirk Reith, der auch aus der Jazzszene kommt, der zwar nie ein erfolgreicher Jazzmusiker war, aber der alle meine Freunde kennt – denen ist das Institut in Essen gelungen.

SP: Bei allen anderen Bereichen ist relativ leicht herauszufinden, was das für einen Bereich auf die Elektronik hat, es gibt den traditionellen Weg, deutsche Schule, französische Schule, amerikanische Schule ...

AR: In der Elektronik meinst du.

SP: Ja. von heute betrachtet, die, die mit Techno begonnen haben und sich dann weiterentwickelt haben ...

AR: Ja. Kennst du den? Den DJ Spooky. Das ist ein genialer Schreiber. Der führt das Ganze auf den Dadaismus zurück.

SP: Was gibt es denn für Einflüsse vom Jazz?

AR: Na ja, geteilte. Man kann das überbewerten und unterbewerten. Die Jazzszene besteht aus unterschiedlichen Gesellschaften. Der eine ist der, der sich sehr traditionell gebärdet, dann gibt's die verschiedenen Übergangsformen, die in den 70er-Jahren entstanden sind, sprich: Free Jazz. Ich war einer der maßgeblichen Vertreter in dieser Free-Jazz-Bewegung. Der Kontrabass ist ein ideales Instrument für Free Jazz – sogar der Karlheinz (Essl) hat einmal Free Jazz gespielt – weil der Kontrabass ein ideales Klangfarbeninstrument ist, das einem erlaubt, in Ausdrucksebenen zu kommen, die

schon sehr, sehr schnell im experimentellen Bereich sein können. Im Klavier[spiel] muss man schon sehr gut sein, im Präparieren von Klavieren usw.

Die inspirierende Rolle des Jazz in der elektronischen Musik kann man schon auf die Free-Jazz-Bewegung hinlenken. Ich denke jetzt an Schlüsselfestivals. Die haben für dich sicher eine Bedeutung: das Festival in Moers. Moers hatte eine ganze Reihe von Free-Jazz-Veranstaltungen, und in den 70er-Jahren, ungefähr in der Mitte der 70er-Jahre, begannen auch elektronische Free-Jazz-Mischungen. Die darf man nicht unterschätzen. Dort traten das erste Mal die Holländer auf. Die haben mit selbst gebauten, fast sperrigen Gerätschaften mit Free-Jazz-Musikern zusammengearbeitet. Zu der Schulaufzeichnung würde ich unbedingt noch die sonologische Kultur von Holland dazuzählen. Es gibt sogar Amerikaner, die ihr Studium bevorzugt in Holland gemacht haben. Ich kenne den Leiter des Electronic Department der New York University, dessen Name mir entfällt⁵⁵⁹, der hat das erste Tracking System entwickelt. Tracking System heißt, dass er ein Live-Input zum Beispiel von einem Saxofonisten in Echtzeit verrechnet und das Tracking auch darauf beruht, dass der Computer die Intervallstruktur und das Rhythmische erkennt. Da hat er sich einen Musiker genommen, das ist ein weltberühmter Jazzmusiker, ein Genie auf seinem Altsaxofon. Er hat es mir erzählt, zu meiner Jazzabteilungsleitungszeit habe ich ihn hier zu einem Workshop eingeladen. Der Leiter vom elektronischen Institut an der New York University, der war ganz begeistert, weil der Coleman so genau gespielt hat und das Programm wirklich zum Laufen kam. Das waren damals maßgebliche Experimente, die schon in die frühen 90er-Jahre gehören.

Aber das, was in Holland passiert ist, darum würde ich mich kümmern. Das berühmte Sonologie-Institut und ... da gibt's viele andere Institute. Die haben eine eigene Schule entwickelt. Dort kann man schon eine Beziehung zum Free Jazz herstellen.

In Frankreich kann man auf jeden Fall Beziehung zum Free Jazz herstellen, weil die ganzen experimentellen Musikaufführungen, wo's um die Multiphonics geht, von Jazzmusikern gespielt wurden. Wenn heute noch der Pierre Boulez mit einem Saxofonisten zusammenarbeitet, ist das eher ein Jazzmusiker. Das hat etwas mit der Kultur zu tun. Jazz wurde in Frankreich immer als eine völlig autonome, völlig zu respektierende Kulturform gesehen, und meine Kollegen leben dort sehr gut. Die werden als Staatskünstler genauso gehandhabt wie die heiligen klassischen Musiker. Das ist bei uns nicht der Fall, und ich würde mich freuen, wenn man dieses kulturelle Defizit, das das ungünstig beeinflusst hat, irgendwo hineinbringen würde. Auch wenn du's nicht schreibst, kommt's sowieso durch. Das ist gewaltig, weil uns das unendlich

⁵⁵⁹ Robert Rowe.

beschäftigt hat. Ich hatte auch Schwierigkeiten, weil ich nicht der angesehene klassische Musiker bin, ich war ein angesehener Jazzmusiker. Ich habe immer gesagt, ich habe einen Brandstempel: „Ich bin ja nur Jazzmusiker.“ Ich habe das trotzdem aufgebaut. In Amerika haben viel mit dem Background das aufgebaut, und in Frankreich wäre das auch kein Problem gewesen. Nur in Österreich und in Deutschland war das immer ein Thema. Das hängt ja damit zusammen, dass die neue Musik eigentlich erst jetzt den Zugang zu diesen wunderbaren Musikern findet, die zum Teil die Kompositionen besser spielen als die anderen. Das ist ja auch das Thema in New York. Das Thema in New York ist ja, das habe ich vor ein paar Jahren in einer Kunstzeitschrift gelesen, dass die Uptown-Komponisten ihre Stücke von den Downtown-Musikern aufführen lassen. Die an der Juilliard School können das dann doch nicht so gut spielen wie die anderen, die dann eher von der Jazzszene kommen. Die können experimentelle Musik besser spielen und können mitunter auch mit grafischen Partituren besser umgehen.

Aber eine stabile elektronische Szene gab's im Jazz eigentlich nie. Die ist immer wieder zerfallen. Das hängt mit den schweren existenziellen Bedingungen der Jazzmusiker zusammen, mit dem Zwang und mit der kognitiven Herausforderung, sich mit einem Gerät zu beschäftigen. Ich bin einer der wenigen, die das über viele Jahre praktizieren und als Kunststück irgendwie ins Leben hineingebracht hat, um meine Denkfähigkeit nicht zu verleugnen, weil man unter großem Druck ist, wenn man nur Jazz spielt. Der Druck kann so stark sein, dass man dann seine Ambitionen wieder zurücknimmt auf dem Gebiet. Es genügt schon, wenn ich das Effektgerät Fireworks nehme, das lieben die Klassiker, ich liebe es auch, aber es ist ihnen schon diese Software fast zu kompliziert. Da sieht man die natürlichen Grenzen einer Jazzkarriere. Nicht um sie schlechzumachen, sondern die Lebensbedingungen sind hart. Was aber sicherlich von Bedeutung ist, ist der improvisatorische Aspekt und die Echtzeitbefugnis. Einer [von denen], die vom Jazz kommen und hohe Auszeichnungen bekamen – der hat sogar den Pulitzerpreis bekommen, vor zwei Jahren –, ist John Lewis. Das ist ein Posaunist. Der kommt aus dem Free Jazz, hat ein Stipendium am IRCAM bekommen, hat ein Jahr lang am IRCAM gearbeitet, hat Software geschrieben, und in Amerika hat er dann an der Hochschule Karriere gemacht. Er ist auch einer der ganz wenigen, die weder den Jazz verleugnet haben, indem sie nunmehr symbolisch Krawatte tragen, und die sich vehement für die Improvisationskultur eingesetzt haben und für die Verknüpfung mit den elektronischen Medien. Dafür hat er vor zwei Jahren einen Preis gewonnen. Dem kannst ruhig mal nachgehen, dem John Lewis. Ein schwarzer Posaunist, vor dem alle großen Respekt haben. Er war einer der wenigen, die vom Jazz im IRCAM eingebrochen sind. Ich bin auch einer. Mir hat, das muss ich auch dazusagen, Jean-Baptiste Barrière sehr viel geholfen, den ich als Jury-Chef über mehrere Jahre quasi als Freund entdeckt habe. Den hat es auch interessiert, was wir machen. Ich habe das sehr bedauert, dass die

Jazzmusiker, obwohl sie so ein Potenzial hätten, nachlassen. Ich sehe das ja hier, du siehst es ja an den Abschlussarbeiten. Ich will ja nicht sagen, dass sie denkschwach sind, aber ich bin ja nicht umsonst von der Jazzabteilung abgehauen, weil ich sie nicht mehr verantworten kann. Nach fünf Jahren habe ich die Leitung abgelegt, weil ich sie [die Abteilung] völlig umbauen hätte müssen. Weißt du, wie ich sie gemacht hätte, die Jazzabteilung?

SP: Nein.

AR: So, wie's gehört.

SP: ... und zwar?

AR: So, wie's in New York auch abläuft. Acht bis zehn Stunden Jazzperformance und der Rest intelligente akademische Fähigkeiten. Weil ich davon ausgehe, dass man es sonst nicht überleben kann. Das ist ein Missverständnis gegenüber unserem Gehirn. Dadurch entstehen die soziologischen Probleme, die in den nächsten Jahren viele Leute beschäftigen werden. Die Perspektivlosigkeit der Absolventen, die Unfähigkeit, sich zu transformieren, wenn man über vierzig ist, usw. Das ist ein eigenes Gebiet, aber ein schwieriges Gebiet. Einfach erklärt: Ich würde so ein Studium nicht nur nicht empfehlen, ich würde es einfach verschwinden lassen.

Danksagung

Ich möchte insbesondere Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter für die intensive Betreuung meiner Arbeit und für den vergleichend systematischen Austausch, den ich als vorwiegende Musikhistorikerin sehr hilfreich gefunden habe, danken. Ebenso möchte ich Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer danken, der mir als historisch-musikästhetische Instanz wenn nötig mit Rat und Tat zur Seite stand.

Anerkennung gilt überdies meinen Interviewpartnern, die über das Gespräch hinaus die Arbeit in unterschiedlicher Hinsicht unterstützt haben und sehr interessiert waren. Mit Univ.-Prof. Dr. Karlheinz Essl hatte ich besonders zu Beginn meiner Recherchen viele Möglichkeiten, Gedanken auszutauschen und tiefer in die Materie aus der Sicht des Musikschaaffenden einzudringen.

Für die Chance, mit Prof. Dr. Reinhard Kopiez ein Brainstorming bezüglich der Durchführung einer späteren Studie zu führen, bin ich ganz besonders dankbar. Dieses Gespräch hat mir zudem geholfen, auch die Interviews neu einzuordnen und meine Sichtweise zu erweitern.

Weitere Perspektivenwechsel brachten die gemeinsame Reflexion aus philosophischer Sicht mit Mag. Art. Nancy Wittenburg und die Unterstützung des Musiktherapeuten Mag. Art. Michael Prinz.

Nicht minder wichtig waren die Geduld und Unterstützung meiner Eltern sowie von Markus Pölzl und die große Motivation, meine Arbeit zu Ende zu führen, die ich durch die bevorstehende Ankunft vom kleinen Adrian erfahren habe.

Lebenslauf

Mag. phil. Silvia Elisabetta Pagano
E-Mail: sox@gmx.at

Ausbildung

- 2003–2005 Lehrgang „Musik- und Medientechnologie“, Bruckner Privatuniversität Linz (Dr. Karlheinz Essl)
- 1995–2000 Studium, Musikwissenschaft und Italienisch, Abschluss: Mag. Phil., Universität Wien
- 1986–1995 Deutsche Schule Rom (Italien)
- 1982–1986 Deutsche Schule Brüssel (Belgien)

Tätigkeiten

- 2006/2007 Mitarbeit bei Programmierung einer Tonträgerdatenbank (wwtf-Projekt) der Musikwissenschaft an der Universität Wien
- 2005 Konzeption, Programmierung, Betreuung der Input- & Jurorenwebsite für den Essl-Award, 3400 Klosterneuburg (<http://essl-award.org>)
- 2004 Volontariat bei mica (Musikinformationszentrum Austria), 1070 Wien
- 2001–2003 Systemadministration bei Jet2web Internet (später: Telekom Austria, Bereich: Portal), 1090 und 1130 Wien
- 2001 Webprogrammierung bei Jet2web Internet, 1090 Wien
- 2000–2001 Wap-Programmierung bei ome Internet Communication Services, 1100 Wien
- 1999–2000 Assistentin bei „Ost–West Musikfest“, 1190 Wien

Wien, am 5. Mai 2009

