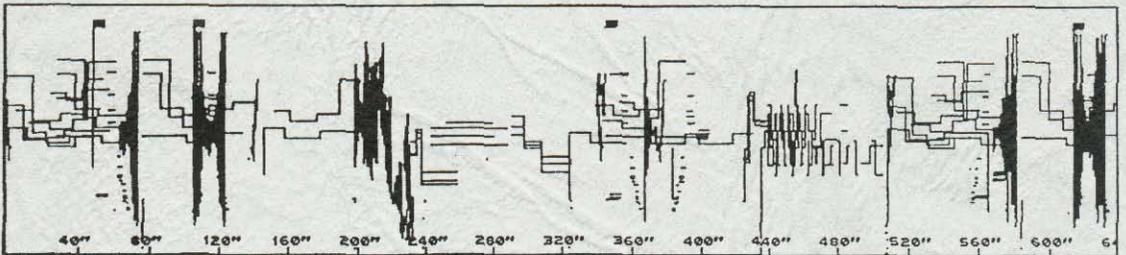


INSTITUT FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND AKUSTIK
AN DER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST GRAZ

E. SCHIMANA, J. GRÜNDLER (Hrsg.)

**ZUR WAHRNEHMUNG ZEITGENÖSSISCHER MUSIK
ON THE PERCEPTION OF CONTEMPORARY MUSIC**

V:NM FORUM 01



Die Reihe „Beiträge zur Elektronischen Musik“ stellt Arbeiten des Instituts für Elektronische Musik und Akustik Graz zu den Themenbereichen Akustik, Computermusik, Musikelektronik und Medienphilosophie vor. Dabei handelt es sich meist um Ergebnisse von Forschungsarbeiten am Institut oder um überarbeitete Vorträge von Institutsmitarbeitern.

Darüber hinaus soll hier eine Diskussionsplattform zu den genannten Themen entstehen. Beiträge können auch eine Beschreibung von Projekten und Ideen sein, die sich in Entwicklung befinden und noch nicht fertiggestellt sind.

Wir hoffen, dass die Schriftreihe "Beiträge zur Elektronischen Musik" eine Anregung für Ihre wissenschaftliche und künstlerische Arbeit bietet.

Robert Höldrich (Herausgeber)

The series "Beiträge zur Elektronischen Musik" (contributions to electronic music) presents papers by the Institute of Electronic Music Graz on various topics including acoustics, computer music, music electronics and media philosophy. The contributions present results of research performed at the institute or edited lectures held by members of the institute.

The series shall establish a discussion forum for the above mentioned fields. Articles should be written in English or German. The contributions can also deal with the description of projects and ideas that are still in preparation and not yet completed.

We hope that the series "Beiträge zur Elektronischen Musik" will provide thought-provoking ideas for your scientific and artistic work.

Robert Höldrich (editor)

**Zur Wahrnehmung
zeitgenössischer Musik
On the Perception of
Contemporary Music**

V:NM Forum 01
24. u. 25. Mai 2001

E. Schimana, J. Gründler (Hrsg.)

IMPRESSUM

Herausgeber: Robert Höldrich
Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM)
Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG)
© 2002

Redaktion, Herausgeber: Elisabeth Schimana, Josef Gründler
Satz: IEM
Druck: Druckwerk Graz, Druckerei Khil

Erscheinungsort: Graz, Österreich

Kontaktadresse: Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM)
Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG)
Inffeldgasse 10/3
A - 8010 Graz, Österreich
Tel.: +43/316/ 3893170
Fax: +43/316/ 3893171

Titelblatt: Graphik aus der Komposition "Natté" von Helmut Dencker
mit freundlicher Genehmigung des Komponisten.

Forum 01: www.mica.at
V:NM: vnm.mur.at

V:NM Forum und Festival 01 wurden unterstützt von: Bundeskanzleramt Sektion Kunst, esc im labor, Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik, Institut für Elektronische Musik und Akustik Graz, Institut für Musikwissenschaften Graz, mica – music information center austria, Land Steiermark, Stadt Graz, Stockwerkjazz, Werkstatt Graz.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen.....	6
Warum dieser Band in dieser Reihe?.....	7
Warum diese Veranstaltung?.....	8
Zur Form der Veranstaltung.....	9
Sprache über Musik.....	10
Papers.....	11
Aspekte und Perspektiven	
Ursula Brandstätter.....	11
Konflikt zwischen Hör- und Strukturmodellen als	
Quelle der kompositorischen Idee in der Musik der Moderne	
Robert Jamieson Crow.....	12
Vormusikalische Sprachgravur — Referenzerörterungsmanifest	
(Improvisation nach der Auflösung.)	
Thomas Desy.....	19
Zur Wahrnehmung zeitgenössischer komponierter (schriftlich fixierter) Musik	
Wolfgang Fuhrmann.....	22
Das Unsagbare und der Musikbetrieb	
Bernhard Günther.....	24
In welchem Kontext soll die zeitgenössische Musik präsentiert werden?	
Tereza Havelková.....	26
Perspektiven eines Musikjournalisten und Kritikers, der mit dem Schmerz	
der Kürze leben gelernt hat	
Otmar Klammer.....	27
Erörterungen zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik	
Nader Mashayekhi.....	28
Arbeitsbericht „Sprache über Musik“	30
Transkription der Diskussion	
Plenum, 24. Mai 2001.....	30
Nach einem Jahr	
Tereza Havelková	46
Produktionspraxis.....	47
Papers.....	48
Concert as a Ritual (Ritualize the Auditorium)	
Wanda Dobrovska.....	48
Computergestützte Klanganalyse bei der Betrachtung zeitgenössischer Musik und	
als Mittel der Interpretationskritik	
Stefan Jena.....	53

An Order of a Composition as a Basic Attribute of Perception Ivo Medek.....	55
Medienlandschaft und Musikleben Alfred Pranzl.....	58
Electroacoustic Music Production in Russia Andrej Smirnov.....	60
Die Zukunft der ersten Musik liegt in der Gegenwart Manon-Liu Winter.....	61
Arbeitsbericht „Produktionspraxis“	63
Produktionsbedingungen.....	66
Papers.....	67
Musical Taste and Taste for “The Other”: Music in Social Space Mikuláš Bek.....	67
Aspekte der Popularisierung der digitalen Künste Pop-Music und Computer-Musik Werner Jauk.....	77
Club als kommunikativer Hörraum. Musikalische Kommunikationsprozesse im Zeichen der Wohnzimmerstudios Elke Moltrecht.....	86
Das musikalische Kunstwerk im Zeitalter des medialen Dokumentarismus Günther Rabl.....	90
Die Ökonomie der Ästhetik — In welchem Umfeld entsteht Kunst? Christian Scheib.....	95
home based — der hausfrauen approach Elisabeth Schimana.....	95
In welchem Umfeld entsteht Kunst? Peter Tschmuck.....	97
Das Internet als neuer Distributionskanal für zeitgenössische Musik? Peter Tschmuck.....	99
Arbeitsbericht „Produktionsbedingungen“	105
KooperationspartnerInnen.....	110
Institut für Elektronische Musik und Akustik.....	111
mica — music information center austria.....	113
ESC im Labor Graz.....	114
Stockwerkjazz.....	115
Bisher erschienene Hefte.....	116

Vorbemerkungen

Warum dieser Band in dieser Reihe?

Seit 1992 bietet das Institut für Elektronische Musik und Akustik mit den "Beiträgen zur Elektronischen Musik" eine Diskussionsplattform zu den Themenbereichen Akustik, Computermusik, Musikelektronik und Medienphilosophie.

Mit diesem Band wurde das Spektrum an Autorinnen und Autoren wesentlich erweitert, er ist das schriftliche Ergebnis des V:NM Forum 01, das unter dem Titel „Erörterungen zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik/Discussions on the Perception of Contemporary Music“ am 24. und 25. Mai 2001 im Institut für Musikwissenschaften der Karl-Franzens-Universität Graz stattfand. Entlang der Aufführungen des V:NM Festivals mit u. a. elektronischer und improvisierter Musik aus Österreich und Tschechien beleuchteten JournalistInnen, KomponistInnen, MusikerInnen und MusikwissenschaftlerInnen in Arbeitsgruppen, Round tables und Panels die Situation der Wahrnehmung neuer Musik. Mehr als zwanzig musikalisch und paramusikalisch tätige Personen lieferten mit ihren Papers und Diskussionsbeiträgen den Text zu diesem Band. Neben V:NM waren fünf Institutionen und Organisationen bei der Verwirklichung des Forums beteiligt:

mica – music information center austria
 Institut für Musikwissenschaften an der Karl-Franzens-Universität Graz
 Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Kunstuniversität Graz
 ESC im Labor
 Stockwerkjazz

Die im Vorfeld eingereichten Papers wurden nahezu unverändert übernommen und nach den drei großen Gruppen des Forums geordnet. Den Papers folgen Arbeitsberichte oder Transkriptionen von Diskussionen. Auf akademische Titel und Biografien wurde durchgehend verzichtet.

Die Breite der Kooperationen, die Heterogenität der Personen, steht beispielhaft für die Entwicklung in der zeitgenössischen und elektronischen Musik. Das Institut für Elektronische Musik und Akustik folgt mit der Herausgabe dieses Bandes in seiner Reihe dieser Entwicklung.

In der medialen Wahrnehmung zeitgenössischer Musik, elektronischer Musik, oder wissenschaftlicher Arbeit ergeben sich gewisse Ähnlichkeiten. Die moderne Aufmerksamkeitsökonomie stellt diese Gebiete vor die Aufgabe, abseits von populärwissenschaftlichen oder populärmusikalischen Inhalten, einen Platz in der medialen Wahrnehmung zu erobern. Sie gelten als zu sperrig oder zu avanciert, um adäquat vorkommen zu können. Wir hoffen mit diesem Band einen kleinen Beitrag zur Verbesserung der Problematik beigetragen zu haben

Josef Gründler, Institut für Elektronische Musik und Akustik.

Warum diese Veranstaltung?

Als er abends mit dem Bildhauer Medardo Rosso im Cafe der Giubbe Rosse auf der Piazza Vittorio Emanuele in Florenz, dem heutigen Platz der Republik, saß und den Opernpotpourris lauschte, die eine Militärkapelle spielte, trat plötzlich ein Herr an seinen Tisch und fragte ihn: „Sind Sie Herr Soffici?“ Kaum hatte er die Frage bejaht, versetzte ihm der Unbekannte ein paar so heftige Ohrfeigen, dass der Stuhl umfiel.

[gelesen in christa baumgart, geschichte des futurismus 1966]

so erging es dem kritiker soffici, nachdem er es gewagt hatte, am 22. Juni 1911 in der zeitung la voce die italienischen futuristen zu kritisieren. eine amüsante begebenheit, die die klischeehafte diskrepanz zwischen kunst und kunstverständnis radikal auf den punkt bringt. auch heute nach fast einem jahrhundert verspüre ich als komponistin nicht selten große lust, an die rezipierende seite der zeitgenössischen musik zumindest im übertragenen sinn ohrfeigen auszuteilen.

keineswegs für ohrfeigen, sondern für einen sehr konstruktiven austausch der unterschiedlichen perspektiven, bot das V:NM festival in form eines forums entlang seiner aufführungen von elektronischer und improvisierter musik aus österreich und tschechien eine wunderbare gelegenheit.

journalistInnen, komponistInnen, musikerInnen und musikwissenschaftlerInnen beleuchteten aus verschiedenen perspektiven in drei themenorientierten gruppen die situation der wahrnehmung neuer musik. im folgenden band finden sich initialtexte, welche bereits vor beginn des forums eingesandt wurden, und verschriftete arbeitsergebnisse des forums.

Elisabeth Schimana, V:NM

Zur Form der Veranstaltung

Die "Wahrnehmung von Musik", die das V:NM Forum 01 sich zum Thema gestellt hat, ist zunächst einmal alltäglich – kaum ein Moment, in dem nicht irgendwo Musik wahrzunehmen wäre. Schon weniger alltäglich ist in diesem vom Autoradio bis zum Restaurant reichenden Schallfeld die Wahrnehmung von zeitgenössischen Kompositionen oder von improvisierter Musik. Ungewöhnlich ist gleichfalls die reflektierende Auseinandersetzung mit Musik über den Rahmen von Smalltalk, Konzertankündigung und Kurzkritik hinaus. Und geradezu defizitär ist die explizite Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Musik.

Das mica – music information center austria hat sich der "Information im Musikzeitalter" verschrieben. Den vielfach zu spürenden Diskrepanzen zwischen heutigem Musikschaffen und seiner Wahrnehmung und Reflexion begegnet das mica mit der Förderung von Austausch und Kommunikation aller Beteiligten – von Musikschaaffenden über Multiplikatoren bis zu den Rezipienten. Das mica versteht sich innerhalb dieser Konstellationen als kommunikative Schnittstelle und baut Verbindungen zwischen Musikschaaffenden, Multiplikatoren und Musikinteressierten auf. Mit Veranstaltungsformen wie dem micadialog und dem micafocus (vgl. www.mica.at) geht das mica seit 1999 auf den hohen Bedarf an Diskurs und fachübergreifendem Praxiswissen im Musikbereich ein. Vor diesem Hintergrund hat das mica den Impuls des V:NM für eine gezielte Auseinandersetzung von Musikschaaffenden, Multiplikatoren und TheoretikerInnen gerne aufgenommen. Der Beitrag des mica bestand dabei in der Einladung eines weiten Kreises von Interessierten über regionale, stilistische und fachliche Grenzen hinaus, in der Mitentwicklung einer Veranstaltungsform, die das "gemeinsame Denken" erleichtern sollte sowie in infrastruktureller Unterstützung bezüglich Austausch, Auswertung und Dokumentation der Ergebnisse.

Trotz – oder vermutlich eher wegen – der Heterogenität innerhalb des Forums ist es gelungen, eine ungewöhnlich produktive und anregende Auseinandersetzung über die unterschiedlichsten Tellerränder hinweg zu führen. Die umfangreiche Transkription der lebhaften ersten Plenums-Diskussion mag ein Beispiel dafür sein. Das ist neben der wechselseitigen Ergänzung von Konzerten, konzentrierten Arbeitssituationen und streitbaren Diskussionen vor allem dem überdurchschnittlichen Einsatz der zahlreichen in Graz beteiligten TeilnehmerInnen u.a. aus Österreich, Tschechien und Deutschland zu danken. Zu wünschen bleiben – auch über das V:NM Forum 01 hinaus – viele produktive Fälle von Horizonterweiterung im Blick auf die Vielfalt des heutigen Musikschaaffens.

Peter Rantaša, mica – music information center austria

Sprache über Musik

Textsorten, Stilmittel, Gewohnheiten
Language About Music: Texts, Styles, Habits

Papers

Aspekte und Perspektiven

Ursula Brandstätter

Erste Überlegungen in: Ursula Brandstätter: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart:, 1990

Anstelle eines Statements:
Perspektiven, Fragen, Gedanken als mögliche Denklinien

Wahrnehmungspsychologische Perspektive

Wie lassen sich die Mechanismen der Wahrnehmung (von Musik) beschreiben?

Wahrnehmung als Konstruktion der musikalischen Wirklichkeit.

Wahrnehmung als Analyse / Synthese von Merkmalen, als Erkennen von Mustern.

Wahrnehmung als gestaltbildender Prozess.

Wie ist der Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Sprache?

Zwischen Begrenzung und Ermöglichung von Wahrnehmung.

Sprache als analytisches Instrument, als Katalysator, als Brücke, als Tor, als Passage, als Grenzmauer..

Zeichentheoretische Perspektive

Wie verhält sich das Zeichensystem Sprache zum Zeichensystem Musik?

Worin unterscheiden sich die beiden Zeichensysteme? Was ist ihnen gemeinsam?

Analogien und Widersprüche.

Denotation und Repräsentation.

Dichte und diskrete Zeichen.

Sprachwissenschaftliche Perspektive

Welche Sprachregister werden beim Sprechen über Musik verwendet?

Gesprochene und geschriebene Sprache.

Fachsprache, Alltagssprache, poetische Sprache.

Welche Rolle spielt das metaphorische Sprechen über Musik?

Metaphern als Erkenntnis- und Wahrnehmungsprinzip.

Ästhetische Perspektive

Welche Folgen hat die postmoderne Idee der Differenz für das Sprechen über zeitgenössische Musik?

Erfordert Kunst der Differenz eine Sprache der Differenz?

Zeitgenössische Musik bricht eingeschliffene Wahrnehmungsbahnen auf.

Sprechen über zeitgenössische Musik erfordert das Aufbrechen eingeschliffener Sprachbahnen.

Pädagogische Perspektive

Wie können "Treffpunkte" geschaffen werden?

Zwischen Vertrautem und Differentem.

Zwischen Sprachlichem und Nicht-Sprachlichem.

Zwischen Kategorien der Produktion und der Rezeption.

Konflikt zwischen Hör- und Strukturmodellen als Quelle der kompositorischen Idee in der Musik der Moderne

Robert Jamieson Crow

Playing with the moment where the listener is unable to follow what is going on is a trick as old as tonality. We find the device described as *suspensio* and *dubitatio* in the *Figurenlehren* of the 18th century:

"*Dubitatio* describes an uncertainty, an indecision[...] when melodic and harmonic context make the listener uncertain as to what is going on, and what note will come next[...] It occurs in almost every piece."¹

We find it in the *Mehrdeutigkeitslehre* of the early 19th century:

"At the occurrence of such harmonic indecisiveness the ear almost becomes insane and doubts whether it should seriously believe what it has just heard."²

Descriptions from the 18th and 19th centuries cover metric incoherence and incoherence of vertical relationship of independent parts:

"This darkness is caused by confused jumbling of several voices that talk at the same time"³

loss of the linear thread of individual parts and cacophony:

"It lies in the nature of the ear to follow the thread of the individual voice. Through such crossings of parts we can create a new sort of ambiguity by throwing this order of the parts into confusion, and the ear can be cast into doubt as to which part is which,"⁴

"the use of irregular harmonies that instil terror and surprise[...] who will conclude that the whole concert is deteriorating into a dreadful dissonance, and betraying them by that means into a concern for that music, which seems to be on the brink of ruin."⁵

¹ Johann Scheibe: *Compendium musices theoretico-praktikum* 1730, S. 686

² Gottfried Weber: *Caecilia*; Band 14, Heft 53, 183,1 S. 20

³ Michel-Paul Guy de Chabanon: *De la Musique*, 1785.

⁴ Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Band 1, 1824, S. 143

⁵ Francois Roguet: *A comparison between French and Italian Music*, 1709

Such devices imply a deliberate rift between cognitive and structural grammar as a rhetoric gesture. The point of the *dubitatio* figure is made clear when cognitive stability returns and we are able to pick up the structural threads. However, in the nineteenth century open-endedness becomes a device in itself, where – for example in works of Schumann – a plurality of possible harmonic structures is left at the end of a piece for the listener to chew over. The dodecaphonic methods of Schoenberg and his pupils exploit the same 'figure'. It is our inability to follow up the tonal allusions created by the musical texture – the way such allusions are snatched away from us by an unperceived serial structure – that lies at the heart of the expressive power of this music (for instance when an unresolved suspension is rendered meaningless by being used as axis point of a row mirroring, when the original row form is immediately followed by a retrograde row statement. This device is used repeatedly at the start of Webern's *Piano Variations*). The enduring fascination of Schoenberg's dodecaphonic music seems to lie in its constant *encouragement* of traditional cognitive models to make sense of a serial structuring with which such models *inevitably conflict*. Whereas the *dubitatio* figure allows us to enjoy the return to cognitive stability, much music of the 20th century switches the figure round the other way: letting us watch helplessly as cognitive stability disintegrates and the music slips out of our grasp. The effectiveness of Varèse's 'spacial geometry' lies in his use of very familiar modal schemata which operate in an inappropriate, hostile environment: a neutral spatial spectrum in which their laws no longer seem to apply. (Indeed, so familiar are these modal schemata in *Ameriques* that Strawinsky bitterly complained of plagiarism.) To what extent can such conflicts in the supposedly unified orderings of serial works from the fifties and sixties be considered as gestural 'figures'? Let us consider metric structure.

"The notes are so long maltreated and forced against the beat until they are brought back into alignment"

"The means of expression of the pathetic genre is conveyed by the use. such a slowness of tempo that the listener loses sense of the beat".

These two quotes from the 17. and 18, century (Walther and Rousseau) describe a clouding or a complete thwarting of pulse perception as a rhetoric effect. Here is Boulez' description of his own use of this technique in *Marteau sans Maître*:

"I discovered, that tempo and the numerical imagination of tempo can be destroyed by piling up hindrances. The actions are so complicated and dense, that they make any relation to a pulse impossible."⁶

He is describing the point of these complexities as the thwarting of the listeners attempt to find order through the use of familiar periodic structuring. Boulez is describing an extension of the idea of syncopation: a deliberate frustration of the listener's attempt to impose beat structure on what he hears. The constant recurrence in *Marteau* of easily graspable percussion rhythms encourage the listener to attempt to grasp the rhythmic complexities with the tools of familiar periodic models. Constantly the rhythmic complexity retreats beyond the grasp of the models that the music itself suggests into what Ligeti describes as "*bunt-sinnliche Katzenmusik*", or Lerdaahl as a "*smooth sheen of pretty sounds*".

The use of serially organised dynamics functions in a similar way. The use of dynamic change as a rhetoric gesture depends on a linear cognitive model which allows the listener to predict forthcoming dynamic levels. The composer may surprise us by unpredicted change or by the withholding of a predicted change. The use of a series of dynamic values that seems to bear no relation to this linear pattern throws our desire to predict dynamic change into disorder. Here is the composer Nicolaus Huber's description of the effect of serial dynamics in Nono's *canto sospeso*:

⁶ Pierre Boulez: Wille und Zufall. Stuttgart/Zürich, 1977, S. 77.

"Through their unpredictability the scatterings of dynamic values give the expressive gesture of hectic, restless flailing"⁷

We can hear in such extreme dissociation of the familiar model either extreme hectic or shimmering colour. In both cases the effect relies on our *inability* to perceive the pattern of dynamic change represented by the row. Stockhausen was drawn to the sound of serially organised dynamics, not because he was fascinated by their 'shapes', but by his inability to perceive any shape: by the way their constant distortion of the traditional linear dynamic model (in his own description of Messiaen's *Modes de valeur et d'intensité*): "Sounded like stars in the firmament"⁸). If we were able to follow the dynamics row as a pattern the effect would be similar to the uninteresting one-to-one correspondence as we find in a correctly executed harmony exercise. Pointillistic fragmentation of line has a more complex effect. Boulez describes his exploitation of the moment where the listener is forced to drop the familiar linear model with which a disjoint melodic line is grasped. He describes this moment as a *form of expression* which most interested him in his *Deuxième Sonate*. In Boulez' technical language this is described as a transition from thematic and a-thematic texture. It is the emotional force of the transition from one to the other that Boulez is exploiting:

"The expressive form which interested me most was the opposition between motivic-thematic way of writing and an a-thematic way of writing."⁹

Such expressive transitions can be clearly heard between chordally supported lines and extreme disjoint staccato, with performance directions such as "*pulveriser le son*"

The degree of melodic disjointedness needed to cause the listener to give up his attempt to keep hold on the linear thread varies from instrument to instrument. The more voice-like the presentation of line, the longer the listener will be inclined to hold on to his linear model. The less voice-like the instrument, or the instrumental tone colour, the sooner the listener is forced to let go of his linear model and accept the sound as "*colourfully sensuous cat-music*".

This is what Boulez describes in the forward to the score of *Marteau* as "gamelan" texture: a term which has nothing to do with either instrumental sound or patterns of gamelan music, but came in the fifties and sixties to be synonymous with the way in which the Westerner perceives the surface bell-like texture of gamelan music without picking up on the underlying patterns. The term 'gamelan' becomes a useful tag for describing the moment when our cognitive models seem no longer able to make sense of what is going on, we 'let go' and are left to grasp the music not through its patternings but with what Siegfried Borris calls "*Klang-Tastsinn*": a sort of sense of musical touch. The subtle interplay of instrumental timbres in *Marteau sans Maître* gives huge scope for various play with this delirious moment of letting go. I think it is probably this effect that Boulez is referring to when he describes the relation of his music to René Char's surrealist text as a means to "*organiser le délire*".

The effect of Nono's vocal pointillism is quite different. The splitting up of individual words between different voices gives additional impetus to the listener's search for line, for semantic completion in a disjoint context. However, the fragmented texture produces a sense not so much of violently extreme fragmentation but of hovering linear ambiguity. Lines suggested by completion of individual words do not necessarily coincide with lines suggested by pitch proximity. The listener is invited to draw the thread of linearity in various directions at the same time. Individual notes seem to hover between various possible linearities that the listener projects into the disjoint texture. Here is Nono's description of the technique:

⁷ Luigi Nono: *Il canto sospeso Via, b*, In: Musik Konzepte 20, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn. München, 1981.

⁸ Stockhausen: Interview in *Musical Forming*: Allied Artists, 1971. Quoted from *Stockhausen on Music*, ed. R. Maconie, London/N.Y., 1991.

⁹ Pierre Boulez: *Wille und Zufall*, aaO. S. 44

"I never composed in a pointillistic manner. [...] I developed [in Canto sospeso] a new style of choral writing by dividing the words into syllables, often into single sounds, and letting them wander through the entire choral texture. [...] I wanted to create [...] a sense of hovering from sound to sound, from syllable to syllable: a line that is formed from a series of single notes or pitches, sometimes thickening to blocks of sound."¹⁰

Let us consider vertical relationship between parts: harmony. In *Marteau* we are not confronted with a-harmonic polyphony: ie a state of affairs where the vertical intervallic relationship between the parts is obviously entirely irrelevant. There is much very audible harmonic differentiation. We hear recurrent familiar intervals, passages of sustained homophonic chord progression, motivic imitations, recurrent unisons – either isolated or developed into extended heterophony – and at the other end of the scale we hear episodes where the parts develop their own linear strategies in complete independence. What is to be made of this apparently carefully controlled differentiation?

We will take our cue from Boulez' description of a technique he sees as lying at the heart of his music, that is an "*alternance entre clarté et opacité*".

In the serially organised works of the fifties and sixties the concept of consonance and dissonance as a categorisation of particular intervals is of little use. However, if we apply a model of consonance as meaning perfect alignment of cognitive model and its acoustic presentation, dissonance as applying to varying degrees of dissociation between this model and its presentation there is much scope for the concept.

Let us apply a scale of 'dissonance' which moves from perfect alignment between consonance-model and its presentation in sound (here we need a mutually accepted schema such as a triad) through incomplete presentation or individually misplaced notes (here the listener is asked to keep several possible consonance models in play at once) to the situation where none of the possible consonance models seem to fit. In the early 19th Century we find this state referred to as 'absolute disharmony'. It was used sparingly, but none the less we find many such instance for examples in Mozart or Bach, where no chord model fits the bill and we are left for a moment to make what we can of the sounds themselves before they slot themselves back into familiar patterns.

Towards the end of the 19. century we find 'absolute disharmony' becoming an acceptable, very usable sort of dissonance. In the form of the 'cluster' we are being invited to consider the harmonic relation of the parts as part of the musical message, the composer is however careful to avoid any consonance model from seemingly fitting. This degree of frustration of the listener's harmonic structuring may be metaphorically translated, whether emotionally as '*aggressive*,' or pictorially as '*colour*'.

This is still not the end of our scale of "*levels of increasing logical disorder*". The next step removes the invitation to hear harmonically all together. The vertical measurement becomes musically irrelevant. The impression of irrelevance can be achieved by extreme rhythmic independence, registral separation, tone colour separation or an extremely disjoint linear presentation. (Like the less extreme levels of dissociation described earlier, this category is described in the theory of earlier centuries but was not considered usable.)

Whereas music of the so-called tonal period tends to move between complete alignment of model and representation through ambiguity to occasional 'absolute disharmony', works of the second Vienna School constantly play with transitions between the last three categories i.e. between tonal ambiguity, absolute disharmony and harmonic irrelevance.¹¹ In works of the free atonal period the shift is between ambiguity and absolute disharmony. In works such as Schoenberg's *Der hängende garten* the metaphoric implication seems clear. Ambiguous tonal allusions appear to flicker on the surface of semantic obscurity, as if we are made to glimpse recognisable patterns that seem to emerge and disappear back into this obscurity where these patterns cease to be visible to us.

¹⁰ Gespräch mit Hansjörg Pauli 1969. In: Luigi Nono: *Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis, 1975, S. 200 f.

¹¹ The 'evaporation' of the sound surface from the grasp of cognitive models receives its characteristic *Topos* as a figure in the chromatic evaporations at the end of *Wozzeck* or *Erwartung*. We meet it again in the play of spectral music in the freeing of the upper partials of tone from the defining model of pitch quality.

These are the '*subconscious delvings of expressionism*' to use Anthony Payne's phrase. The fact that beyond the flickering tonal patterns that come and go there may in fact be no 'deep-down' invisible ordering does not seem to spoil the effect. We are trained to imply order, even if we do not hear it. (Of course if we think we *know* that there is an invisible ordering that steers our occasional glimpses the effect is stronger. Much serially organised music slips in and out of its strictly organisational mode with no change of musical effect.)

In works of the serially organised period we find much more transition between our last two categories: 'absolute disharmony' and harmonic irrelevance. We can compare in Schoenberg's third quartet the harmonic *varietas* of the opening, where harmonic 'measurement' is deliberately kept irrelevant, with the harsh chords of the 4th movement whose 'dissonant' nature (that is: our inability to fit the verticality into any familiar chord pattern) is obviously being brought to our attention. In Webern's op. 21 all categories are used, from unambiguous representation of familiar consonance models through to the last category of harmonic irrelevance. Webern achieves this last level of dissociation through extremes of register, disjoint lines and extremes of heterogeneous texture. This is the typically Webernesque use of harmonics, pizzicato and complex grace notes. We do not hear such passages *harmonically* because Webern makes it impossible for the ear to measure harmonic relations. The question as to whether so-called 'tonal allusions' are relevant to Webern's row structures misses the point. Webern is very capable of deciding when he wants his listeners to hear harmonically and when he does not.

It is this play between graspable patterns and inaudible 'meaninglessness' which allows serial pitch structure to function so effectively as a controllable expressive tool. It relies for its effect on the listener's attempt to grasp its patternings with all the cognitive models at his disposal. The diverse techniques of serial permutation and textural presentation allow the composer to present the listener with cognitive 'carrots', that can be snatched away again by the serial mechanism. Let us examine the process in movement VIII from Nono's *canto sospeso*. What makes this movement so lyrically moving is its constant allusion to naive modal structures and the evaporation of such comprehensible structures into apparent modal meaninglessness, pointillistic ethereal 'semantic whiteness'. (Nono has been criticised by purists for these allusions, but it is the allusions that move us.)

Modal or harmonic tonal allusions can be created from a tonally neutral row in many ways, The method Nono uses here is that of '*Rotation*', a method which is sanctioned in the various dodecaphonic orthodoxies of Rufer, Jelinek and Krenek. In this work segments of the row are realigned to create suggestions of familiar modal structures. These are the fragments of modes we hear in the vocal line. By 'rotating' these segments back to the authentic row form, they return to modal neutrality, 'whiteness'. We move from our categories five to six on our scale of dissociation.

A second method of provoking familiar cognitive models from the listener with an unfamiliar neutral row is the use of octave displacement. Boulez describes the use of this technique in his own music. By aligning non adjacent row notes in registral proximity the listener is invited to draw his own line between them, to impose his own modal-tonal model, into which this alignment seems to fit. Here is Boulez' own description of the technique:

"These functions of tessitura can maintain direct organic relationship with the serial function, and can, as a result corroborate them; but they can also be completely independent and can impose their own outline pattern, and thus tend to erase or erode serial functions"¹²

That is to say, octave displacements of row notes brought into close registral proximity form their own patterns that may or may not have anything to do with the row.

Schoenberg is in this way able to 'harmonise' folk tunes dodecaphonically. In Webern's *Piano Variations* such linear alignments take the form of diatonic scales formed by the peak notes of the piano texture.

The typical 'pointillistic' technique that became typical of serial construction in the fifties does not represent a concretisation of serial structure, but its exact opposite. This texture frees pitch from the confines of the row structure, allowing the listener to impose fleeting familiar cognitive structures on the row's harmonic neutrality. That need not be to say that such cognitive models are merely the

¹² Pierre Boulez: *Boulez on Music Today*, London, 1971, S. 111

listener's own invention. Such structures can be provoked by the above mentioned – and many other – techniques and can be instantly 'retracted' by a strict adherence to linear presentation of the row form. Such a reduction of the kaleidoscopic play of free association of cognitive models to the bare essentials of intervallic row structure can be used as a dramatic gesture in itself. Nono uses it to great effect in *canto sospeso*, where, at the core of the piece the row is brutally retracted to its bare intervallic self. Presented in close position, it is shorn of its suggestive freedom. The row can allude to nothing other than its own intervallic content, its own grimly bare internal structure.

Viewed from this perspective, the question of the imperceptible nature of serial structure takes on a new light. The inaudibility of the row itself becomes a prerequisite of its rhetoric effectiveness. It gives us a means of retracting cognitive structures into a-semantic inconsequence, so to speak at the flick of a switch. The sense of an un-followable, inexorable law that is beyond our grasp is made potent by its very ungraspable nature. In a work like *canto sospeso* (which sets extracts from condemned prisoners' letters of farewell) we might be inclined to read a clear metaphoric implication. The Nono pupil Wolfgang Motz describes the effect of the serial organisation as "*the representation of a mercilessly functioning mechanism*". Within this mechanism fleeting familiar modal structures are caught, emerge briefly and evaporate into the icy cold of semantic blankness. "*Die Kälte des Entronnenseins*", as Adorno called it.

Boulez seemingly eschews 'programmatic' allusions but even at the heart of the most structurally determined works of Boulez appears to lie a core of potentially very audible 'meaning', even if we often do miss the point, as would be suggested by Boulez' description of the "*general theme*" behind his *Structures*:

"I had taken the experience to absurd lengths, and it is very amusing that certain commentators, even those who are themselves composers, have failed to see this element of absurdity in the undertaking. I had made it perfectly clear from the start by choosing someone else's material [...] this sort of absurdity, of chaos [...] tending almost towards the random was completely intentional. The general theme of the piece is really the ambiguity of a surface of order being equivalent to disorder"¹³

"*Being equivalent to*" can be taken here to mean "*is in our perception equal to*". What Boulez seems to be saying, is that the theme of the work is a conceptual contradiction between what the composer means (ie 'structure') and what the listener hears (ie 'chaos'). We may miss the point, we may find this point insufficient, but as Boulez is saying, the point of the piece is not a concretisation of serial structure. It is a defined musical program that Boulez wishes to make "*perfectly clear*" by taking a supposedly familiar row which we are meant to watch being put through the structural mill of total serialism. Since we are meant to know the row, we can assume that we are being invited to follow its path into inaudibility, to enjoy the paradoxical impression of a disintegration into chaos. Boulez' performance directions (here from *structures* and the second sonata) – and indeed the powerful effect of such pieces in concert – would seem to suggest not a desire to present the listener with acoustic concretisations of perfect structure, but quite the opposite:

"très violent [...] strident, incisif, brusquement vif et très hâté, dans une nuance forte, exaspérée, beaucoup plus rude, très serré, de plus en plus haché et brutal, très capricieux et fantastique, mais plus nerveux, plus vif, tantôt violent et désordonné, très nerveux, déséquilibré"

Where structure is not perceived, the listener's addiction to his own personal discovery of structure is left painfully rarefied. (Knowledge that there is indeed structure behind the notes that the listener is simply not perceiving will only intensify his craving.) The music of the fifties and sixties learnt to play mercilessly with this addiction. My generation was trained in the sixties and seventies to see serial structurings as alluding to nothing but themselves: this was an art which covers up its traces, akin to the hidden mathematical cunning of the middle ages or the hidden carvings within cathedral columns. To avoid the argument of the audibility, or rather the inaudibility of serial structuring is to deny the very core of its effective power – and its reliance on an unbroken tradition of techniques of

¹³ Pierre Boulez: *Wille und Zufall*, aaO S. 56

18 Sprache über Musik

deliberate cognitive dissociation which reaches back in European musical history as far as tonality itself.

Vormusikalische Sprachgravur — Referenzerörterungsmanifest

(Improvisation nach der Auflösung.)

Thomas Desy

Wenn etwas gesagt werden kann, dann gibt es außer der Musik nur die Sprache darüber.

Sprache erschafft Musik. (Wenn auch nicht aus dem Geist der Tragödie ...) — nämlich als Besprochenes. (Man könnte sich ein Ritual vorstellen, das mit Reimsprache davon spricht, dass Reime gebrochen werden, eine selbstreferenzielle Sprachmusik.)

Aus dem Vorsprachlichen, Unsprachlichen, Non-Verbalen des Klangerlebens intuitiv oder auf Referenzen bezogen wird Sprache über Musik herausgezogen mit Analogien. Referenz kann abzielen auf eine Traditionsgebundenheit, eine Kunstschule, eine Ideengeschichte... Kann etwas überhaupt referenzlos sein?

Sprache schafft Referenz und letztlich Gesellschaft, die HÖRT.

Referenzlosigkeit existiert als Illusion. (Das Chaos ist determiniert. q.e.d.)

Sprache konstruiert Verständnismodelle. Durch die Kommunikation entstehen Modelle der Kunstbewertung, die das Erkennen eines Kunstanspruchs oder Kunstwertes ermöglichen.

Sprache ist zu vielfältig, als dass in einer umfassenden Weise die Bedeutungen und Ebenen von Sprache bei der Erschaffung der Musik in/out dem/den Geist dargestellt werden können. Sprechen wir "pro forma" — also allgemein. / Wir sprechen "pro forma" — also allgemein.

Das Sprechen verschafft dem entschwundenen Klang eine virtuelle (geistige?) Existenz neuer Dauer, wird zum Zeugnis des Vorhandenseins von Musik. (Daran ändert auch die mechanische Reproduzierbarkeit nichts; was re-produziert die Mechanik denn schon? Nicht den Moment, nicht die Zeit, nicht die Dauer. "Reproduziert", das kann in der Musik nur ein ÖRTLICHES bedeuten: NEBENEINANDER, an verschiedenen Orten dasselbe. — Den vergänglichen Moment verorten. Für die Vergänglichkeit des Momentes an EINEM Ort ist das egal.)

Schon die Auswahl dessen, was "wichtig wird" für neue künstlerische Arbeiten ("Das Neue"), manifestiert sich IRGENDWO verbal, als Beurteilung, Hinweis, Bewertung.

Irgendwo spricht irgendwer irgendwie über irgendeine Musik.

Als ich 1999 in Paris war, kaufte ich mir an einem Kiosk das Buch "Bruyante Techno — Reflexion sur le son de la free party" von Emmanuel Grynspan (Collection Musique et Société, 1999). Ein kleines Büchlein, das sich beinahe wie ein Manifest gibt. Eine Bibliographie (auch mit Magazinen), Interviews, Terminologieliste: die Dinge beim Namen zu nennen ist der erste Schritt zu einer Ordnung. Aus dem "Wildwuchs" entstehen "Werkzeuge" einer Systematik.

Der akademisch sanktionierte Buchstabe senkt sich in die zweifelhaften Niederungen des unreflektierten Krachs. (Our attitude is: make some fucking noise. — Spiral Tribe)

20 Sprache über Musik

Sprache – als intellektuelle Reflexion über Musik – adelt die Musik, d. h. stülpt den (vermeintlichen?) Reflexionsgehalt nach außen ins Nennbare – Lesbare – in actu – in mundo?

Besprechung ist auch Theoriebildung. Man bespricht (über) der Musik eine Zauberformel. Das Besprechen verschafft dem entschwundenen Klang eine virtuelle (geistige?) Existenz neuer Dauer, wird zum Zeugnis des Vorhandenseins von Musik. (=Das Abakadabra des erkennenden Intellekts.)

Sprechen über Musik schafft noch kein Publikum. Wenn die Musik nicht überzeugt (!?), nützt auch die Reflexion nichts. (Das Nichts, nach außen gestülpt ins Formulierte, wird zum Geschwafel.)

Ulrich Dibelius merkt in einem Abschnitt zur Terminologie der Modernen (!) Musik (Moderne Musik, Band 1, 1945–1965) an: "Doch die Wissenschaft, die nun klären, unterscheiden, abgrenzen könnte, folgt der musikalischen Gegenwart erst im Respektabstand von mehreren Jahrzehnten, wenn der Wildwuchs sich bereits üppig ausgebreitet hat." (S. 313)

Klären – Unterscheiden – Abgrenzen. (Das wissenschaftliche Sprechen über Musik.)

Sich selbst einordnen (können).

Orte, Beieinanderstehendes, singgemäß (als Verortung des Sinns des Gebrochenen) ergibt wieder einen anderen Sinn. Das ist FORM. Formensprache.

Sinn der Form.

(Im Kontinuum des (Klang-)Phänomens – ohne Lexeme, Meme oder Syntax etc. – gibt es keine Einheiten, keine Sinneinheiten, keine Abgrenzungen des Verstehens. Eine besondere Eigenschaft repetitiver Musik.)

Wahrnehmung transienter, sich ständig verändernder Formen, Momentformen, statischer Formen: Formulieren.

Nachdem Duchamp sich fragte: "Kann man überhaupt etwas machen, das keine Kunst ist" und dadurch zuletzt Mittel und Grenzen, wie "Musik" entsteht und nach was sie klingt, unabsehbar erweitert wurden, ist die Frage der Beschreibung vorrangig vor jener der Bewertung.

Die Auflösung des Früheren ist längst vollendet: künstlerisch und gesellschaftlich. Formulieren von Individualisierung, Marginalisierung, Spezialisierung, Standardisierung, Globalisierung etc.

Die verbale Verbreitung allgemeiner ästhetischer Hörgewohnheiten widerlegen ästhetische Präselektion und damit auch den Systemfimmel in der (okzidental)en Musik.

Sprache konstruiert Verständnismodelle. Durch die Kommunikation entstehen Modelle der Kunstbewertung, die das Erkennen eines Kunstanspruchs oder Kunstwertes ermöglichen.

Sprache sprechen über "Musik" schafft ein Vokabular der Beobachtung (im Unterschied zur Terminologie und zum Fachjargon), das die Rolle einer Partitur übernimmt. Nieder mit schlechter Musikkritik.

(Ein Ziel – die Dinge beim Namen zu nennen ist der erste Schritt zu einer Ordnung. Aus dem "Wildwuchs" entstehen "Werkzeuge" einer Systematik. Ein Ziel – könnte es sein, bei einer nicht mehr decodierbaren, notierten Partitur ebenso wie bei einer improvisierten und daher partiturlosen Musik über die Beschreibung (d.h. die Besprechung) zu Ordnungen, Systematiken, Regeln im vertikalen und zeitlichen Verlauf zu gelangen.)

Nicht die Ordnungen des Entstehens, sondern dann die des Verstehens.

Stilistische Sprachlichkeit.

Kategorien der Stile. Kategorien der musikalischen Sprachen. Dadurch Werte schaffen. Die Absurdität des sich repetierenden klassischen Musikmarktes sichtbar machen durch Sprache. Die Ästhetik zerschlagen, die Musik als Musikform hat verwachsen lassen mit Haut, Haar und Stein, zu

einem Fossil. Die Erkenntnis, dass auch gerade das FEHLEN von Sprache Musik auszeichnet, und das Benennen. Das Fehlen von Sprache benennen. Das Faszinierende, dass Musik, semantisch gesehen, schweigt. (Musik ist Schweigen. Reden ist Silber. Gold ist ...)

Zero Toleranz (Die Welt verbessern.) – im Hinblick auf die Referenz:
Welcher Aspekt öffnet sich dem Unerklärlichen?

Verständlichkeit ist nur ein Teilbereich von Sprache.

Zur Wahrnehmung zeitgenössischer komponierter (schriftlich fixierter) Musik

Wolfgang Fuhrmann

Jeder interessierte Hörer komponierter zeitgenössischer Musik, auch der oder die bestwillige, steht vor dem Problem, dass die bei der Komposition mancher Werke verwendeten Vorordnungen des Materials beziehungsweise formbildenden Verfahrensweisen von der Wahrnehmung nicht nachvollziehbar sind: Den strukturellen Ordnungen entsprechen keine kognitiven Rekonstruktionen solcher (oder anderer) Ordnungen, sodass der Höreindruck chaotisch bleibt oder sich an zufällige Oberflächenphänomene klammert.

Schon in der Zwölftonkomposition ist die zugrundeliegende Reihe zwar manchmal, vor allem in thematischen Gebilden, unmittelbar erfassbar, aber ihre vertikale Durchdringung des Tonsatzes, ihre Transformationsmöglichkeiten und unvollständigen Verwendungen sind dem unvorbereiteten Hörer kaum zugänglich. Hier können, wie in manchen Werken Schönbergs, vor allem rhythmische Gestalten die Wahrnehmung strukturieren. In der seriellen Musik, vor allem ihren strengsten Varianten, fällt auch diese Möglichkeit dahin. Ein Verständnis des von verschiedenen, reihenförmig geordneten Parametern bestimmten Einzelereignisses erscheint kaum möglich, und selbst gesetzt den Fall, ein idealer Hörer könnte diese Ordnungen aktuell nachvollziehen, bleibt doch die Kritik, dass sie dem Stück vorgeordnet sind und äußerlich bleiben, nicht aus dessen immanenten Zusammenhang begreiflich.

Offensichtlich kann die Wahrnehmung von bestimmten immanenten Gesetzen der Zusammenhangsbildung nicht abstrahieren. Angenommen, die vier Töne b[♭]a[♮]c[♯]h[♯] treten als Resultat von vier ganz unterschiedlichen Reihenabläufen im fortissimo hintereinander auf, so wird kein Hörer davon abstrahieren können, dass ihm diese Tonfolge als geschlossene, und zwar als merkwürdig bekannte Gestalt vorkommt.

Musikalischer Sinn lässt sich als das Phänomen definieren, dass ein akustisches Ereignis als ein realisiertes Potential der Vergangenheit erscheint und seinerseits einen Möglichkeitshorizont von Folgeereignissen entfaltet. Dann erscheinen Werke als "unverständlich", die die Wahrnehmung darin überfordern, die akustischen Ereignisse zu in sich sinnvollen Zusammenhängen zu ordnen. Freilich muss darauf hingewiesen werden, dass eine solche Frustration der Wahrnehmung selbst Bestandteil der kompositorischen Intention sein kann: Als Jean Barraqué seine zwölftönigen, webernah komponierten "Trois mélodies" von 1950 nach der seriellen Erfahrung zu dem Stück "Séquence" (1956) umarbeitete, verunklarte er Identitätsbeziehungen rhythmischer und melodischer Natur systematisch (ohne das Stück in ein eigentlich seriell umzuarbeiten). So wurde beispielsweise die Dauernfolge eines rhythmischen Kanons im ersten Lied 1956 so lange systematisch verzerrt, bis der Kanon als solcher nicht mehr kenntlich war.¹

Von der Erkenntnis ausgehend, dass beliebige Ordnungen des musikalischen Materials nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, haben Komponisten die Wahrnehmung ihrerseits zum Gegenstand ihres kompositorischen Zugriffs gemacht. So haben György Ligeti (*Apparitions, Atmosphères*) und Friedrich Cerha (*Spiegel*) in den sechziger Jahren die Überforderung der Wahrnehmung ins Extrem getrieben und dadurch zu Gebilden von neuer, aber in sich geschlossener Gestalt gefunden. Andererseits hat die Schule der französischen "Spektralisten" (Tristan Murail, Gérard Grisey) bewusst auf Erkenntnisse der kognitiven Musikpsychologie zur Wahrnehmung von Klängen, Rhythmen etc. zurückgegriffen, um kompositorische Verläufe wahrnehmungsgerecht zu formulieren.² Das ästhetische Risiko beider Ansätze liegt darin, dass Musik zu einer Art

¹ Heribert Henrich: *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel etc. 1997, S. 75–104 (83f. und 99).

² Vgl. z. B. György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: *die reihe*, 1960, S. 5–17. Gérard Grisey, *La musique: Le devenir des sons*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19, 1984, S. 16–23 (Nachdruck: *La Revue musicale*, quadruple numéro 421–424, 1991, S. 291–330); id., *A Composer's Reflections on Musical Time*, in: *Contemporary Music Review* 2, 1987, S. 239–275.

wahrnehmungspsychologischen Experiment, zu einem Kontinuum sich langsam verändernder Zustände gerät; auf diese Gefahr sind verschiedene kompositorische Antworten gegeben worden.

Das tiefer liegende Problem lautet: Wie ist es zeitgenössischer Musik möglich, mit dem Hörer wieder eine kommunikative Basis zu finden, die ihn nicht nur als Objekt manipulierter Wahrnehmung, sondern auch als ein Subjekt findet, das beim Hören von Musik selbst aktiv wird und seine Erfahrungen einbringen kann – wie findet man zu einem musikalischen Dialog, wie ihn die Werke des klassischen Repertoires anbieten? Ist so eine Forderung reaktionär? Ist sie zeitfremd?

Das Unsagbare und der Musikbetrieb

Bernhard Günther

Komponisten und Komponistinnen sind in vielen Fällen nicht willens oder imstande, ihre Musik mit Worten zugänglicher zu machen. Um diesen Tops zu veranschaulichen, zitiere ich hier zwei der eloquenteren Beispiele. Zunächst eine Tagebucheintragung Arnold Schönbergs, der seinen Verleger verachtet, welcher unbedingt Titel für die Sätze des op. 16 will:

“Denn Musik ist darin wunderbar, dass man alles sagen kann, so dass der Wissende alles versteht und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausgeplaudert. Titel aber plaudert aus. Außerdem: was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie drin. Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte.”

(Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel u.a., 1959, S. 13 f.)

Mit anderen Worten: Fast wäre die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ohne ihre wohl meistzitierte Veranschaulichung dagestanden – die Satzbezeichnung “Farben” aus Schönbergs op. 16 ist der Hartnäckigkeit eines Verlegers zu verdanken.

Als zweites Beispiel eine Absage von Wolfgang Rihm auf die Einladung, an einem der Verbalisierung gewidmeten Buchprojekt mitzuwirken:

“Wie es gemeint ist’ versuche ich gänzlich *in* der Musik zu vermitteln. Eigentlich habe ich beim Komponieren gar keine Vorstellung, etwas zu meinen, sondern es bestehen ‚nur‘ Vorstellungen der zu komponierenden Musik. Wenn ich mich manchmal – meist von Freunden dazu überredet – zu einzelnen Kompositionen via ‚Programmheftkommentar‘ geäußert habe, so waren die Kommentare meist mehr oder weniger gelungen verhüllte Listen, den Kommentar zu umgehen. Im *Deuten* sehe ich keine Aufgabe des Künstlers. Er schafft. Da dieses Schaffen in höchster Bewußtheit der Kunstmittel und auch der durch Beweis nicht erreichbaren Schichten des Gestaltungsprozesses sich vollzieht – also in einem nur hier verwirklichten gelehrten Nichtwissen – kann jeder deutende Nachsatz nur verdunkelnd sein, wenn er vom Künstler selbst zu-gesprochen ist. Was Dritte zu sagen haben ist *immer* erhellend. Ich lerne immer davon.”

(*Nähe und Distanz 1*/hrsg. von Wolfgang Gratzer. Hofheim 1996, S. 9)

Der Nachsatz ist die Ausnahme, der Rest dürfte meiner Einschätzung nach die Regel sein. Welches Gegenüber findet diese Haltung von Komponisten in der Wahrnehmung der Rezipienten? Ein paar grob skizzierte Beispiele.

Reaktionen

Der ehrfürchtige Hörer. Typologie siehe Adorno, oberer Güteklassenbereich, Baujahr vermutlich 19. Jahrhundert. Kann sich selber ein Bild machen, kennt sich aus. Findet diese Haltung völlig in Ordnung bis durchaus bescheiden, vermisst nichts.

Der verträumte Hörer. Will sowieso am liebsten Musik ohne jede Beilage, nur schwelgen. Bekommt diese Haltung gar nicht mit. Geht aber vielleicht auch nicht in Konzerte mit zeitgenössischer Musik wegen des noch immer relativ hohen Flaschenpost-Aufkommens, siehe wiederum Adorno.

Der kritische Konsument. Findet diese Haltung auf eine bestenfalls raffinierte Weise eitel, stützt sich unter Umständen auf die Anhaltspunkte, die ihm vom Distributor (s. u.) angeboten werden.

Der überschwemmte Konsument, immerhin interessiert an zeitgenössischer Musik. Findet diese Haltung schade, falls er überhaupt bis dorthin kommt. Vgl. Georg Frank, Ökonomie der Aufmerksamkeit. Vielleicht stößt er auf gute Distributoren, siehe unten.

Der überschwemmte Konsument, Generalausgabe, vielleicht allgemein kunstinteressiert. Vergessen Sie es. (Obwohl es sich hier um den Großteil der Bevölkerung handelt.)

Der professionelle Distributor. Arbeitet für die Werbeabteilung eines Verlags oder Labels oder Veranstalters, der sich bereits für den Komponisten entschieden hat. Hat mehr oder weniger Verständnis; mehr vor allem dann, wenn diese Haltung bereits erfolgreich als Teil des Persönlichkeitsmarketing greift. Drängt gegebenenfalls den Komponisten; siehe oben (Freunde), siehe Arnold Schönberg.

Der professionelle Verbalisierer, der vom Distributor um einen Text gebeten wird, falls dessen Drängen beim Komponisten wirkungslos blieb. "Bitte keine Analysen, nichts Musikwissenschaftliches, eh klar." Kommt auch auf anderen Wegen zu den Informationen, die er braucht. Findet die Haltung vielleicht eitel, ist aber vermutlich abgebrüht genug, um trotzdem einen professionellen Text zu schreiben. Aber vermutlich nur, wenn genug Zeit, Geld, Interesse und Empathie vorhanden sind.

Der professionelle Rezensent, der es sich nicht aussuchen kann. Kommt aufgrund eines unerschütterlichen Marktwerts des Komponisten nicht um eine Besprechung herum. Wurde auf der Redaktionssitzung verdonnert. Hat sein Wissen über zeitgenössische Musik aus der Schule oder aus den letzten drei Terminen der Vorlesung Musikgeschichte Teil römisch fünf. Siehe Adorno. "Das ist alles so spröde." Vergessen Sie es.

Der professionelle Rezensent, der es sich aussuchen kann. Hat aufgrund eines günstigen Schicksals eine hohe Meinung vom Komponisten oder ein hohes Interesse an zeitgenössischer Musik. Hat aber vielleicht nicht viel Zeit, einen Blick in die Partitur zu werfen oder sich anderweitig über Intention, Kontext, Technik, Ästhetik der betreffenden Komposition hilfreiche Informationen zu besorgen. Hat vielleicht ein ungetrübtes Verhältnis zur Autonomieästhetik und empfindet hermeneutische "Nebeninformationen" oder Komponistentexte ohnehin als Ablenkung. "Die Intention des Künstlers ist egal, gewollt ist nicht gekonnt."

Sieht sich aber wahrscheinlich im 21. Jahrhundert doch zu vielen ästhetischen Möglichkeiten gegenüber.

In welchem Kontext soll die zeitgenössische Musik präsentiert werden?

Tereza Havelková

Es scheint, dass für das durchschnittliche heutige Publikum die zeitgenössische Musik aus dem Rahmen der "klassischen Musik" herausfällt; sie wird von ihm nicht verlangt, ganz im Gegenteil, sie wird als störend empfunden. Auf der anderen Seite gibt es noch viele Komponisten, die sich als Nachkommen der "großen Namen" der Vergangenheit fühlen und das Auftreten vor dem Publikum der klassischen Musik im Rahmen von traditionellen Konzertereignissen als größte Ehre empfinden. Aus dieser Situation ergeben sich mehrere Fragen:

Soll die zeitgenössische Musik dem Publikum der klassischen Musik nahe gebracht werden (durch Hörerziehung, usw.) oder soll darauf ganz verzichtet werden und sollen statt dessen neue Kontexte und Aufführungsorte gesucht werden? Eventuell beides?

Soll man überhaupt die zeitgenössische Musik im Sinne von "künstlerischer Musik als Fortsetzung der klassischen Musik" separat betrachten, oder ist es sinnvoller über der zeitgenössischen Musik im Sinne von "kreativer Musik, die in unserer Zeit entsteht" zu sprechen und die kreative heutige Musik eher als eine Entität zu betrachten, d. h. mit modernem Jazz, Alternative usw. einbezogen?

Welchen von diesen beiden Kontexten soll man vor Augen haben, wenn man über zeitgenössische Musik schreibt? Soll man überhaupt versuchen, eine ungebrochene "Kette" von Komponisten und Werken klassischer Musik bis heute zu konstruieren? Ist es nicht sinnvoller, allgemeine Kontexte zu suchen, d. h. gesellschaftliche, allgemein künstlerische usw.? Wäre es nicht sinnvoll, die Grenzen zwischen den einzelnen Genres abzubauen?

Wenn die Angehörigkeit zu einem hoch geschätzten Genre nicht mehr als einer der Maßstäbe der "künstlerischen Qualität" gilt, welche Kriterien sollten an die heute entstehende Musik angewandt werden – wenn es überhaupt allgemeine Kriterien gibt?

**Perspektiven eines Musikjournalisten und Kritikers, der mit dem Schmerz
der Kürze leben gelernt hat**

Otmar Klammer

Worüber man nicht sprechen kann, muss man trotzdem schreiben. Frei nach Wittgenstein versuche ich über Musik so zu schreiben, als würde ich jemanden fragen: "Na, wie war's?" und ich könnte mir tatsächlich etwas vorstellen. Das klingt einfach, ist aber praktisch unmöglich. Der Ausweg ist die Beziehung des Lesers zum Autor.

Musik ist ja ohnehin Sprache. Wie also gerade einer Sprache mittels Sprache näherkommen, die sich ob ihrer Unsagbarkeit über die gesprochene Sprache erhebt? "Krüppel Sprache" nennt es Wolfgang Bauer irgendwo einmal, hat aber als Dramatiker noch vergleichsweise gut reden. Denn schließlich ist es die Musik, welche die abstrakteste Form künstlerischen Ausdrucks vermittelt. Sprache kann da nur hilflos hinterherhinken.

Wie etwa Farben sind auch Klänge reine Qualitäten und lassen sich daher annähernd nur assoziativ beschreiben. Der kompositorischen Syntax lässt sich zwar analytisch beikommen, der Ausdruck selbst erfordert aber gerade in der Neuen Musik letzte Assoziationskraft, um sich an eine sprachliche Darstellung zu wagen. Die Assoziationskraft des einen steht also direkt proportional zum Imaginationsvermögen des anderen.

Diese Assoziationskraft changiert dabei zwischen verschiedenen Ebenen an Metaphern (farblichen, stofflichen, räumlichen, sinnlichen etc.). Sprache über Musik, zumal sie sich freilich dem künstlerischen Ausdruck verschreibt, ist eine Sprache der Metaphern. Eine Sprache der Metaphern, die sich zwischen etablierte musikalische Stilbegriffe spannt. Das Handwerk des Kritikers dabei lautet, verbalen Strapazierungen auszuweichen, die Nuancen verbaler Bewegungen und damit sozusagen die Obertöne der Begrifflichkeiten zu suchen. Was den Kritiker, Rezensenten etc. letztlich glaubwürdig machen sollte, sind seine gegenüber dem normalen Konsumenten hohen Vergleichsmöglichkeiten, die er durch seine jahrelangen unbeschränkten Zugänge diesem voraus hat. Womit ein Faktum Hand in Hand geht: jenes, dass mit steigenden Vergleichsmöglichkeiten der Anspruch gesteigert wird und eine künstlerische Wertung mithin plausibler wird.

Womit wir wieder bei der Beziehung des Lesers zum Autor sind. Ist der Leser mit dem Vokabular, der Dialektik und vor allem mit der individuellen Kunstsinnigkeit des Kritikers, die Widersprüche nicht ausschließen darf, vertraut und ihnen gewachsen, kann eine "falsche" oder "schlechte" Kritik auch "richtig" oder "gut" sein.

Erörterungen zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik

Nader Mashayekhi

Als junger Komponist in Teheran fehlten mir die Information und der Vergleich. Ich hatte nur zwanghafte konservative Einstellungen vor mir. Aber wenn es in einer Welt keine Zwänge gäbe, würde man vielleicht auch nicht den Wunsch verspüren, sich von ihnen zu befreien. Zwänge sind da, um überwunden zu werden ...

Es gibt nur neue Dinge, weil es darauf ankommt, die alten jedes Mal neu zu sehen. In meinen Arbeiten etwa entdecke ich nie etwas wirklich Neues, sie erscheinen geradezu vertraut, aber deswegen sind sie nicht alt. Vielleicht liegen ihre Wurzeln weit zurück in meiner Kindheit. Die konkrete Erscheinung, die Art, zu der sich unterschiedliche Sachen zusammengefügt haben, ist neu.

Man sollte es sich zur Aufgabe machen, sich vom Wort neu zu befreien. Wir sind nicht dazu da, etwas Neues zu machen. Zwar ist es für uns ein leidenschaftliches Thema, immer etwas Neues, was die anderen noch nicht geschaffen haben, zu komponieren. Genau diese Überheblichkeit hindert den kreativen Prozess.

Man muss sich zunächst einmal von dieser Eitelkeit trennen, einzigartig zu sein. Macht man das, was man ist, dann erst macht man erst einzigartige Sachen ...

Ich habe erst bei der Arbeit an meinem *pentimento* (für Orchester und Live-Elektronik, 1994/95) alle Kleider, die mich hindern, die Dinge zu sehen, ausgezogen. Für mich ist *pentimento* ein nacktes Gefühl, mit all seinen Nachteilen. Natürlich gelingt es nicht, sich von allen Zwängen zu befreien – im Unterbewusstsein werden sie immer bleiben. Und das erfordert viel Disziplin, eine gewisses Opfer, eine Opferung der eigenen Emotionen. Das ist für uns Komponisten besonders schwierig. Wenn man es dennoch tut, entstehen Arbeitsprozesse, die selbst für den Komponisten unerwartet sind. Umberto Eco sagt: Kunst zu machen heißt Flucht vor den eigenen Emotionen. Das ist ein Geheimtip für Komponisten ...

Seit *pentimento* bin ich in einer anderen Welt. Ich habe nämlich schon immer nach einer Welt gesucht in der man nicht alles für die Schönheit ausgibt. Wir wollen alle schöne Musik hören, aber es gibt genug davon ...

Zur Zeit bin ich eher daran interessiert, wie man Musik ohne zusätzliche Bedeutungen macht, reine Töne, reines musikalisches Material. Ich ziele auch nicht auf Provokation. Bei manchen sehr radikalen Stücken von mir habe ich nicht an Provokation gedacht, vielmehr habe ich dadurch eine Art Selbsttherapie gemacht. Weil ich nämlich ein sehr ungeduldiger Mensch bin. Wenn etwas innerhalb der ersten fünf Minuten in einem Musikstück nicht klar wird, werde ich nervös. Deshalb komponierte ich auch all meine *blanks*. Sie stellen eine Art Geduldprobe für mich dar. Überhaupt beobachte ich seit meinem Streichquartett von 1995 in mir eine besondere Vorliebe für formale Widersprüche als künstlerisches Mittel, da ich am musikalischen Prozess an sich interessiert bin:

nicht durch formale Unterschiede Spannung zu erzielen, sondern umgekehrt – durch das Material. Wichtig ist die Nacktheit. Wenn wir uns mit Musik beschäftigen, sind wir auf der Suche nach Wahrheit – irgendeiner Wahrheit. Im Gegensatz zur Schönheit gibt es nicht viel davon.

Ich wollte erst einmal das Ganze zerlegen, befreit von allen zusätzlichen Schönheitschirurgien. Mit *pentimento* habe ich praktisch genau das gemacht, was, im Neue-Musik-Establishment, eigentlich Fehler sind, die ich früher, psychisch, nicht hätte machen können. Ich hatte ja anhand zahlreicher Partituren gelernt, was falsch ist – bei der Orchestrierung usw. Aber mit der Zeit merkt man, dass es in der Musik nichts Falsches gibt. Das ermutigt dazu, das zu machen, was man will. Eben Willkür; das wichtigste Prinzip im Komponieren. Wir können jedes Material irgendwo benutzen. Es gibt nichts Unnützes in der Musik. Es existiert praktisch kein Papierkorb, in den man etwa Oktaven wegwerfen kann. Die Fragen lauten nur: Wo und wie? Wir müssen zunächst die Stärke des Materials herausfinden. Der Schaffensprozess ist wie ein Paartanz aus Sicht der Frau: So, wie sich die Frauen führen lassen, soll der Komponist lernen, sich vom Material führen zu lassen ...

Bei meiner Oper *Malakut* ist das beispielsweise anders. Da haben wir eine Geschichte, um die man sich kümmern muss. Durch ihre dramaturgische Kausalität, die Charaktere und Konflikte zwischen ihnen, durch das Drama entsteht ein Rahmen, in dem man gezwungen ist, zu bleiben. Stellenweise ergeben sich aber Ausrutscher. Da sage ich mir: „Warum sollte ich die Geschichte verdeutlichen? Die versteht man ja ohnehin.“ Und dann komponiere ich anders. Text und Musik stehen zufällig nebeneinander. Durch das Zusammentreffen aller Faktoren ergibt sich etwas anderes. Während es im Streichquartett und in *pentimento* zunächst einmal um pures Material geht ...

Jeder Komponist ist eigentlich der erste Zuhörer seiner Musik. Er ist derjenige, der das Stück als erster in den Händen hat. Und er ist kritisch eingestellt, was ich gut finde. Einmal sagte Xenakis: „Der Komponist ist nichts anderes als ein kritischer Zuhörer.“ Oft fragte man mich: „Warum sagst Du so etwas? Du schreibst ja doch für's Publikum.“

Darauf antworte ich, dass ich zunächst einmal das schreibe, was mir gefällt. Und jeder macht das. Doch werde ich immer wieder von mir überrascht. Wie etwa bei meinem *pentimento*. Nachdem das Stück fertig war, dachte ich: Mein Gott die werden mich zerstückeln! Ich hatte es mit einer unglaublichen Opferung meiner kompositorischen Vorstellungen geschrieben. Ich befürchtete, man würde mich für einen Dilettanten halten und mich möglicherweise auch wegen meiner persischen Herkunft missverstehen. Denn das Publikum, beim steirischen Herbst zum Beispiel, ist sehr kritisch. Doch änderte ich deswegen keine einzige Note – und bin sehr froh, dass es ein Erfolg wurde. Die Leute kamen zu mir und lobten die Ehrlichkeit des Stückes. Und das war genau meine Idee dabei. Aber es hatte mich eine irrsinnige Mühe gekostet, „Fehler“ zu machen.

Wenn ich komponiere, höre ich oder besser gesagt erlebe ich etwas, das ich realisieren möchte. Wichtig ist jedoch, dass man nie seine kompositorischen Vorstellungen hundertprozentig verwirklichen kann. Das Material ändert das Ganze, auch bei der Notation kommt man auf neue Ideen. Durch den Sehsinn ändert man seine Vorstellungen. Und zum Schluss wird es etwas ganz anderes. Ich weiß nicht wie das zu Stande gekommen ist. Erst dann fange ich das zu interpretieren. Ich werde zum Interpretieren meiner eigenen Komposition, und dann schreibe ich darüber. Schreiben über Musik ist etwas Selbständiges, hat sehr entfernt mit dem Werk zu tun. Ist selbst ein Werk ...

Haben Sie jemals erlebt, wie sich eine Pflanze bewegt hat? Den Prozess kann man natürlich nur feststellen, wenn er vollzogen ist. Menschen haben eigentlich eine ziemlich beschränkte Wahrnehmung. Unter anderem ist dieses Phänomen auch beim Interpretieren wirksam, der einen bereits vollzogenen Prozess nachvollziehen soll, um ihn entsprechend zu interpretieren. Das Wichtigste ist, zu lernen, wo die Grenze liegt. Durch die Grenzerkenntnis selektiert und reduziert man, um weiterzukommen. In jedem zeitgenössischen Komponisten gibt es so etwas wie einen aleatorischen Abschnitt. Wir unterliegen dem Zufallsfaktor. Wenn wir uns darüber bewusst sind, fangen wir an, unsere Willkür zu benutzen. Die Interpretation zeitgenössischer Werke ist ein un-gesprochener Dialog zwischen Komponist und Interpret, bei dem aber beide wissen, worum es geht. Und das ist ein sehr schönes Gefühl, das finde ich fantastisch ...

Arbeitsbericht „Sprache über Musik“

Transkription der Diskussion

Plenum, 24. Mai 2001

TeilnehmerInnen der Arbeitsgruppe: Ursula Brandstätter, Robert Crow, Thomas Desy, Wolfgang Fuhrmann, Bernhard Günther, Tereza Havelková, Otmar Klammer, Nader Mashayekhi

Bernhard Günther

Wir haben an sich – das haben wir aber erst am Schluss gemerkt – nur über ein Thema gesprochen, und das hatte zunächst fast nichts mit dem Thema [...] „Sprache über Musik: Textsorten, Stilmittel, Gewohnheiten“ zu tun. Stattdessen haben wir eigentlich nur über Hörerwartungen gesprochen – aus verschiedenen Perspektiven. Am Anfang des Gesprächs hieß das noch nicht „Hörerwartungen“, sondern „Hörmodelle“, und [bei der] ursprünglichen Aufteilung, als wir versucht hatten, einen Zugang zu diesem Gebiet für uns, für das Gespräch zu treffen, [...] konnten wir uns nicht ganz einigen, ob das drei oder vier Punkte sind, aber egal. Das erste war: Der Komponist als der erste Hörer seiner Musik, also: Was hat das Komponieren mit der Wahrnehmung zu tun. Das zweite war die Wahrnehmung der Musik durch Hörer, die nicht [der jeweilige] Komponist sind, und das dritte war Verbalisierung. Das vierte wäre gewesen: die Rückwirkung des Textes auf die Musik [...]. Auf jeden Fall hat sich das ganze entpuppt als ein Kreisen um das Thema Hörerwartungen von verschiedenen Perspektiven aus. Zunächst aus der Perspektive des Umgangs mit Hörerwartungen durch Komponisten ...

Nader Mashayekhi

[...] Ich bin immer davon ausgegangen, dass ich etwas mache, mit Tönen mache, und nachdem es fertig ist, denke ich darüber nach, was das ist. Oder [davon,] dass ich die Struktur vorher plane, [entsprechend] dieser Struktur etwas mache, und dann schreibe ich etwas darüber. Aber was ich darüber schreibe? – Man hat oft gesagt, man braucht für neue Musik, für ein neues Stück einen Text, damit man das besser versteht. [...] Was soll man verstehen von der Musik, habe ich mich erstens immer gefragt. Und zweitens habe ich zunächst eine Lösung gefunden, indem ich einfach einen Text schreibe, der ungefähr in ‚ähnlichem Geist‘ wie das Stück ist, aber mit Musik primär überhaupt nichts zu tun hat, sondern etwas anderes ist – einen Zustand definiert [...]. Es gibt dabei immer ein großes Problem: dass man etwas veranschaulichen möchte, was eigentlich von Anfang an sich nicht dafür eignet, nämlich die Musik; dass man niemals etwas Konkretes meint – also ich meine niemals etwas Konkretes mit diesen Tönen. Deshalb gibt es meiner Meinung nach keine andere Möglichkeit, als dass der Komponist sich einfach ein Gebilde baut, eine Interpretiermaschine macht, und dass diese Interpretiermaschine dann funktioniert, wenn es von den Zuschauern [oder den Interpreten] interpretiert wird. Dann wird der Zuschauer Stellung dazu nehmen. Ähnlich wie Umberto Eco gemeint hat, dass das Buch ohne seinen Leser eigentlich kein Buch ist.

Thomas Desy

Danach war die Erkenntnis, dass das, was die Künstler über das Werk sagen, vielleicht gar nichts über den Wert, Inhalt [etc.] des Kunstwerks aussagt oder sogar darunter liegt, also dass die verbale Aussage des Komponisten in eine falsche Richtung führt oder banaler ist als das Werk selbst – was dazu führt, dass beispielsweise auch der Musikkritiker [...] Schwierigkeiten hat, einzudringen, wenn keine Hinweise darauf vorliegen, wie Hörmodelle entstehen. [...] Interessant fand ich die Gedankengänge, zum Beispiel in einem Programmheft die Dauer eines Stücks anzukündigen, und dann kann man bei einem Stück, das 300 Minuten dauert, [etwas anderes] erwarten als bei einem, das 20 Sekunden dauert. Die Problematik ist bei uns [in der Arbeitsgruppe] am Anfang sehr speziell gewesen, über Konsonanz und Dissonanz, über Oktaven, also sehr musikbezogen im Sinne herkömmlicher Musikwissenschaft. Ich finde es wichtig, dass man davon weg kommt und eben die Club-Szene oder Dinge, die außerhalb des akademischen Musikschrifttums passieren, wahrnimmt und dafür ein Vokabular schafft, um das zu reflektieren. [...]

Bernhard Günther

[...] Bis wir [in unserer Diskussion] bei dem Punkt "Sprache und Musik" waren, hat es lange gedauert; wir haben tatsächlich sehr lange über Oktaven geredet [Gelächter]. Das hatte damit zu tun, dass wir eine Weile darüber gestritten haben, ob es universale Muster der Wahrnehmung geben kann – am Beispiel der Oktave, bei der es wahrnehmungspsychologisch relativ einheitlich so wäre, dass selbst wenn der Komponist versuchen würde, zu umschiffen, dass Leute Oktaven in einer bestimmten Tradition zu hören gewohnt sind, er es mit diesen Hörerwartungen zu tun bekäme. Wir haben über den Unterschied zwischen Strukturmodellen und Hörmodellen geredet, und [insbesondere] darüber, dass Komponisten eben nicht unbedingt versuchen, eine Wahrnehmung vorwegzunehmen, sondern sich unter Umständen ganz im Gegenteil bestimmten Strukturmodellen unterwerfen, um sich selbst auch wieder überraschen zu lassen. Das lässt sich [...] sehr schwer trennen – selbst wenn man strukturelle Verfahrensweisen beim Komponieren hat, die nicht unmittelbar damit zu tun haben, wie das Ganze dann klingt. Nader Mashayekhi hat zum Beispiel über die Verwendung von Primzahlen beim Komponieren erzählt: Wenn eine vier- oder fünfstellige Primzahl [kompositionstechnisch bei der Entstehung eines Stücks eine Rolle gespielt hat], kann man nicht davon ausgehen, dass das irgendjemand hört [...]. Aber letztlich ist das, vor allem, wenn man das als Komponist [über einen langen Zeitraum hinweg] tut, doch nicht mehr von der Wahrnehmung zu trennen und man entwickelt [als Komponist] ein klangliches Gefühl dafür, wie das wahrnehmbar werden könnte.

Robert Crow

Es ging eigentlich nicht nur um die Verwendung von Strukturen, die nicht unmittelbar wahrnehmbar werden. Es ging darum, ob das Verhältnis zwischen diesen Strukturen, die gewisse Hörmodelle scheinbar ignorieren, und Hörmodellen, mit denen der Hörer diese Strukturmodelle zu erfassen versucht [...], nicht von einer Schlüsselwirkung für die Aussage der Musik sein könnte. [...] Oder inwieweit ein Widerspruch zwischen Strukturmodellen, die die Oktave ignorieren, und Hörmodellen, die natürlich die Oktavduplizierung nachvollziehen, zur Aussage beiträgt und [...] auch positiv ausgenutzt worden ist im letzten Jahrhundert. [...] Nader Mashayekhi hat gesagt, dass beim Akt des Komponierens in ihm ein Kampf entsteht zwischen der Struktur, die ausgerechnet worden ist, und dem Versuch, gewisse Klänge, die eher seinen alten Hörmodellen entsprechen würden ...

Nader Mashayekhi

Ich habe eigentlich nur gemeint: Wenn man etwas machen möchte, muss man sich vorher irgend etwas zurecht legen. Aber da bleibt natürlich – und ich finde, das ist das wichtigste Prinzip der Komposition überhaupt – die Willkür. Nicht Zufall, sondern Willkür, weil ich jeden Moment imstande bin (und ich mache das auch), zu ändern, was mir nicht gefällt. Mir gefällt nun einmal keine große Sept bei der Geige, und wenn sie [im Strukturmodell] vorkommt, dann schreibe ich das nicht. Aber kommt genau diese große Sept zum Beispiel in der Marimba vor, dann schreibe ich sie, denn das wirkt anders. Willkür ist unser Privileg, und das können wir [als Komponisten] auch nützen. Das ist kein Konflikt, sondern eine Maßnahme, die ich immer zur Verfügung habe gegenüber den Strukturen,

die ich mir zurechtlege und die manchmal nicht funktionieren. Das ist bei jeder Struktur so – egal, ob es gesellschaftliche, soziale [etc. sind]: Es funktionieren halt manche Sachen nicht.

Wolfgang Fuhrmann

Aber warum legst du dir dann überhaupt eine Struktur zurecht? Wenn du sagst, Willkür ist das wichtigste, könntest du ja auch willkürlich Töne freisetzen, ohne irgendeine Struktur vorzugeben.

Nader Mashayekhi

Ja, das mache ich jetzt, seit fünf Jahren ...

Wolfgang Fuhrmann

... aber du hast gesagt, du machst es jetzt nur, weil du vor 20 Jahren mit solchen Primzahlmodellen gearbeitet hast und das dadurch soweit internalisiert hast ...

Nader Mashayekhi

... Kontrolle ...

Wolfgang Fuhrmann

... also die Kontrolle wurde internalisiert?

Nader Mashayekhi

Die Kontrolle bringt eine gewisse Selektion, eine gewisse Reduktion. Durch die Kontrolle kriegst du eine gewisse Auswahl, und natürlich schließt du manche Sachen aus [...] Ich habe keine andere Wahl gefunden, während einer Komposition eine Auswahl zu treffen, zu selektieren.

Wolfgang Fuhrmann

Das heißt, blanke Willkür, völlig freigestellte Willkür würde in eine Selbstblockade des Komponierens führen?

Nader Mashayekhi

Für mich war es sehr schwer am Anfang, mich ohne irgendwelche Kontrolle einfach in dieses "Meer" von Material zu werfen. Man braucht es wahrscheinlich, sich durch die Wiederholung, durch die Kontrolle zu disziplinieren, auf eine Sache zu konzentrieren. Aber dann lernt man diese Möglichkeiten, diese Mechanik der Struktur, und dann braucht man die Struktur nicht mehr, und dann macht man halt ähnliche Sachen.

Bernhard Günther

Das war so ungefähr der Punkt [in der Diskussion der Arbeitsgruppe], wo wir dazu übergegangen sind, nur noch über Diatonik zu reden [Gelächter], das überspringen wir jetzt mal. Wir sind dann, ohne dass wir das innerhalb des Gesprächs thematisiert oder kritisiert hätten, relativ bald auf ein Verbalisieren von Musik eingestiegen. In der Gruppe waren zwei Komponisten, die über ihren Umgang mit dem Komponieren geredet haben, und es kam irgendwann der Punkt, an dem wir auf Hörmodelle eingegangen sind – indem wir gesagt haben: [Ganz gleich,] ob eine Oktave mit bestimmten Hörmodellen verbunden ist oder ob der Komponist [versucht], nicht in bestimmte Gewohnheiten hineinzukomponieren – man ist immer mit Erwartungen, mit Gewohnheiten konfrontiert. Mit ganz unterschiedlichen. Wolfgang Fuhrmann hat das Beispiel bulgarischer Rhythmen in einem Bartók-Streichquartett erwähnt ...

Wolfgang Fuhrmann

Das ist eine Metrik, die auf einer Abfolge von Dreier- und Zweiergruppen beruht; und wenn das ohne jeden Akzent, ohne jede Strukturierung gespielt wird, neigt die Wahrnehmung dazu, entweder Dreier- oder Zweiergruppen kontinuierlich zu bilden. Das heißt: man versteht das Metrum des Stückes gar nicht, wenn einem die Interpreten nicht durch eine minimale Gruppenbildung, Akzentsetzung usw. dieses Metrum vorführen, weil die Wahrnehmung so automatisiert ist, dass sie unpräformiertes Material immer nur in sehr kleine und immer gleiche Teile strukturiert. Es ging [bei diesem Beispiel]

darum, dass beim Hören von Musik Wahrnehmungsmodelle automatisch wirksam werden, wenn sie nicht schon konzeptuell überformt sind.

Bernhard Günther

Und dann kam relativ bald der Punkt, wo wir auf dieses "man" zu sprechen gekommen sind: Sind das jetzt biologische Faktoren? Es ist nicht anzunehmen, dass jemand, der seit seiner Kindheit viel bulgarische Metrik gehört hat, ähnliche Probleme hat – er kann höchstens finden, dass die Interpreten das schlecht spielen. Jemand, der mit dieser Rhythmik nicht vertraut ist, kann das weniger beurteilen, wird in die Irre geführt. [Eine nächste Frage der Arbeitsgruppe] war: Woran misst man das Hörerlebnis? Ist das mit der Oktave so universell [...], dass man davon ausgehen kann, dass alle [Hörer] Oktaven gleich [wahrnehmen]? Die Antwort war relativ klar: Nein. Erstens geschieht das in verschiedenen Kontexten ganz unterschiedlich. Thomas Desy hat gesagt, dass er deswegen gerne relativ lange Stücke schreibt, weil die Stücke – du korrigierst mich, das ist jetzt eine Überspitzung von mir – die Hörer erziehen sollen. Das heißt, ein zehnminütiges Stück kann dem Hörer weniger gut zeigen, worauf er hört, worauf er hören soll. Und bei einem langen Stück besteht eher die Hoffnung, dass der Hörer "darauf kommt" ...

34 Sprache über Musik

Thomas Desy

Naja, es ist ja generell das Problem [...] die Diskrepanz zwischen der klassischen Musikwissenschaft, die sich auf Partituren beruft, und der Realität [der Musik] heute, wo relativ viel improvisiert wird, also wo es von vornherein keine Partituren gibt, wo es vielleicht nicht einmal eine Aufzeichnung gibt und es genauso unter ‚Musik‘ firmiert. Auch darüber muss man in der Lage sein zu sprechen; diese Musik [...] entsteht ja eigentlich erst durch die Sprache. In dem Moment, wo man darüber spricht, ist sie da und wird zu einem Teil der Gesellschaft, als Austausch. Und dann ist es so, dass jede Musik eben ihre eigene Sprache – oder wie Nader Mashayekhi meint: ihr Universum – schafft, als Stil oder als Klangwelt. Und bei diesem Konzertbetrieb, wie er heute im klassischen Bereich üblich ist, wo Zehn-bis-fünfzehn-Minuten-Stücke meistens in einer Reihe gespielt werden, entsteht für mich eine Art musikalisches Sprachbabylon, weil man ja auch nicht mehr wirklich die Zeit hat, sich wirklich darauf einzulassen. [...] Ein langes Stück habe ich lieber, weil man sich darauf einlassen kann auf diese Sprache, und das Vokabular lernen.

Bernhard Günther

[In diesem Zusammenhang ging es uns darum], dass es eben nicht nur die Gewohnheiten gibt, die man von irgendwo her mitschleppt. Wir sind, glaube ich (ich weiss nicht, ob wir uns geeinigt haben, wahrscheinlich nicht), relativ bald davon abgekommen, dass es menschlich-allgemeine Faktoren gäbe (um jetzt noch einmal die Oktave zu erwähnen), sondern sehr viele kulturelle, mikrosoziologische Faktoren ...

Wolfgang Fuhrmann

Ich sehe da aber auch keinen Widerspruch ...

Bernhard Günther

... und da gab es das Beispiel, dass anhand eines Stückes die Hoffnung besteht, dass es seine eigene Wahrnehmung mitliefert. Das war aber alles noch, bevor wir angefangen haben, über Texte zu sprechen.

Thomas Desy

Es heißt hier ja auch “Discussions on the perception of music.” [Gemurmel]

Elisabeth Schimana

Wir sollten das laut einbringen. Wir haben uns da jetzt ein bißchen mokiert über die Oktave in der Musik mit den dazugehörigen Hörmodellen, das hat uns etwas amüsiert ...

Stefan Jena

Darf ich dazu auch was sagen ...

Robert Crow

Kann ich etwas dazu erläutern [mehrere Stimmen gleichzeitig]: Es wurde nicht behauptet, dass die Oktav [...] ein biologisches Phänomen [sei]. [...] Es wurde nur das Argument verfolgt, dass die Oktaväquivalenz als allgemein gebräuchliches Hörmodell im Gange ist – und dass die Beziehung zwischen diesem Hörmodell und strukturellen Modellen, die dieses Hörmodell ignorieren, nicht unbedingt negativ oder irrelevant sein muss, sondern dass in Musik der Avantgarde, der frühen Avantgarde zumindest, [...] sehr wohl mit diesen Hörmodell gespielt wurde. [...] Da wurde über Pierre Boulez’ *Marteau sans Maître* gesprochen, [...] weil dieses Stück voll von plötzlichen kleinen Oktaväquivalenzen ist, die keinesfalls Zufall sind, sondern offensichtlich eingeplant. Das Stück ist sozusagen ein Spiel zwischen diesen Hörmodellen, die der Hörer ständig hineinprojiziert, in dem Versuch die Musik zu verstehen, und dem Komponist, der ständig diesen Versuch vereitelt, indem den Oktaväquivalenzen plötzlich widersprochen wird. Es war kein plumpes [Argument à la] “die Oktav ist ein biologisches Merkmal”.

Ursula Brandstätter

Es ging auch nicht speziell um “die Oktave” [...], es ging um folgendes Phänomen: Dass wir, wenn wir wahrnehmen, auf der Basis von bestimmten, gelernten Mustern wahrnehmen. Und das ist sehr stark

in der Musik wirksam, wo es eine Fülle von Hörgewohnheiten gibt, die auf verschiedensten Vorerfahrungen basieren. Das wesentliche ist nicht, ob die universal gelten oder ob die biologisch zu begründen sind. Aber Tatsache ist, dass es Gewohnheiten gibt, und dann stellt sich das Problem: Was tun wir, wenn diese Gewohnheiten nicht übereinstimmen mit dem, was eine neue Musik an neuen Hörmöglichkeiten bietet; wie kann man da ‚eine Brücke herstellen‘. Da liegt die Brücke zur Sprache, denn möglicherweise hat hier die Sprache eine Aufgabe, indem sie uns neue Hörmodelle sprachlich vorführt, vorzeigt.

Wolfgang Fuhrmann

Und dann haben wir eben begonnen, Beispiele zu bringen, mögliche Weisen, in denen Sprache Erwartungen, Hörmodelle strukturieren kann. [...] Ein Beispiel basierte lose auf einem Stück, das man gestern hörte, zu es im Einführungstext ungefähr hieß: „Das Stück basiert auf der Konfrontation von dichten und eher dünnen, sparsamen, spärlichen Klängen“ – und sich dann alle einig waren, dass man das nicht hören konnte. Das heißt aber, dass man die Vorstellung von einem Stück entwickelt hat, in dem das eine hörbare Rolle spielt. Und dann wurden verschiedene skurrile Anekdoten erzählt, in denen aufgrund irgendwelcher Umstellungen im Programm die Leute ein Stück gehört haben und gleichzeitig im Programmheft den Text zu einem ganz anderen Stück gelesen haben, und dann versucht haben, das parallel zu führen. Ich denke, es ist ein relativ unbestrittenes Phänomen, dass Texte, Konzepte das Hören strukturieren können. Die Frage ist jetzt, ob sie das tun sollten, und wie das machbar ist. Nader Mashayekhi hat gesagt, es gehe ihm weniger darum, irgendwelche technischen Höranleitungen zu geben, sondern die geistige, ästhetische, meinetwegen auch politische Position, aus der heraus ein Stück entsteht, in diesem Text noch einmal darzustellen. Das ist ein möglicher Ansatz. Ein anderer wäre es, zu sagen: „Hören Sie den Konflikt in der Mitte des Stückes“. Mir ist jetzt gerade die Idee gekommen, dass man in einem Programmhefttext schreibt: „In der Mitte des Stückes gibt es einen großen Tamtam-Schlag, und danach setzt eine katastrophale Umordnung des Materials ein“ – und dann ein Stück komponiert, in dem dieser Tamtam-Schlag niemals kommt; und die Hörer sitzen die ganze Zeit auf den Stühlen und warten darauf, dass das endlich losgeht und denken sich, das Stück wird immer länger (weil das ja in der Mitte kommen muss) und plötzlich ist es aus. [Gelächter] Das ist etwas fies, aber es zeigt, wie man solche Erwartungen strukturieren kann.

Ursula Brandstätter

Wobei Hörerwartungen nicht nur durch Sprache strukturiert werden, sondern auch durch den Kontext, in dem Musik präsentiert wird oder stattfindet. Es macht einen völligen Unterschied, ob ich in einer Konzert-Situation Musik wahrnehme oder in einer Club-Situation. Auch das wirkt sich strukturierend auf die Wahrnehmung aus.

Elke Moltrecht

Inwieweit?

Ursula Brandstätter

Dass ich wahrscheinlich in der Konzertsituation, um ein Beispiel zu bringen, sehr genau darauf achte, wie ein Stück beginnt, wie es aufhört, und den Werkcharakter sehr intensiv zur Kenntnis nehme, während ich in einem anderen Kontext, wo der Anfang vielleicht nicht so zentral ist und man zwischendurch auch herumgeht und redet, auf andere Aspekte des Stückes achte, also eine andere Art von Wahrnehmung auf das Stück projiziere.

Wolfgang Fuhrmann

Ein Stück, das mit vielen heftigen Kontrasten arbeitet, wäre nicht gut als Musik, die als Folie für andere Vorgänge dient, weil es zuviel Aufmerksamkeit auf sich selbst zieht. Jeder macht doch auch die Erfahrung, dass er Musik für eine bestimmte Stimmung als unverträglich empfindet.

Bernhard Günther

Wir haben auch darüber geredet, wie man Hinweise geben kann, auf welche Weise das Stück sozusagen sinnvollerweise zu hören wäre. Ein möglicher Hinweis ist, dass man sagt, es gibt

einerseits die Werkästhetik; die ist an ein bestimmtes Möbelstück gebunden, nämlich an den Stuhl. Und wenn man bereits das weglässt, ist das ein Hinweis darauf, wie dieses Stück möglicherweise zu rezipieren ist. Wenn man eine Oper hat, und das Publikum liegt auf dem Rücken – wie das bei einer Oper des Komponisten Nader Mashayekhi der Fall war, bei der der Hörer Robert Crow das als unglaubliche Zumutung empfunden hat [Gelächter], dann ist das ein Hinweis für die Wahrnehmung – wie war das? “der Hörer wird gefesselt, gezwungen“?

Robert Crow

Das spielt auch eine Rolle; ich müsste das eigentlich selber erklären: Die Zuhörer spielen die Rolle der Leichen in einem Friedhof [Gelächter]. Die eigentliche Aktion spielt sich in den Köpfen ab.

Wolfgang Fuhrmann

Und darüber laufen Videos aus der Pathologie.

Robert Crow

Ja, noch dazu. Angenehmer Abend. [Gelächter]

Wolfgang Fuhrmann

Dann wurde auch die Frage aufgeworfen, wie weit Programmhefttexte Informationen liefern können oder sollen, die man der Musik selbst nicht entnehmen kann. Wir haben ein Stück besprochen – soll ich jetzt das Stück von Nader Mashayekhi nehmen (der Arme) oder das Kyburz-Beispiel bringen? – also: es geht darum, dass bestimmte technische Ansätze mit ganz unterschiedlichen weltanschaulichen, geistigen, ideellen Hintergründen verbunden werden können. Zum Beispiel das Stück Voynich Cipher Manuscript von Hanspeter Kyburz arbeitet mit Musikern, die im Publikum verteilt sind. Das ist ein alter Hut, das kennt man von vielen Stücken; aber in diesem Stück hat es eine ganz besondere Bedeutung, weil es [in diesem Stück] um die Produktion von Bedeutung geht, die sich der Zuhörer aus den zufälligen Fragmenten, die er gerade hört, [erschließen soll].

Bernhard Günther

[Das Bemerkenswerte] bei diesem Beispiel ist, dass die Zuhörer möglicherweise verschiedene Stücke kennen, in denen die Musiker zwischen ihnen im Publikum sitzen, während der Komponist aber der Meinung ist, dass das auf genau eine Weise gemeint ist. Das Thema des Stückes Voynich Cipher Manuscript ist [...] das mühsame Zusammensetzen einer dahinschwindenden Bedeutung. Ich weiss nicht, wer das Stück kennt oder davon gehört hat. Es basiert auf einem nicht entschlüsselten mittelalterlichen Manuskript mit geheimnisvollen Buchstabenfolgen und merkwürdigen Abbildungen; das hat der Komponist als Ausgangspunkt dieser Komposition genommen. Und dann war für ihn ganz klar, dass die Musiker nur so sitzen können, weil das Publikum sich von seiner Position aus das wiederum zusammensetzen muss. Aber es ist ganz eindeutig in der Wahrnehmung nicht so, dass man sagen kann: ‘jetzt sitzen die Musiker im Publikum und nicht nur vorne auf der Bühne, also ist das ein Hinweis darauf, dass das Thema des Stückes unbedingt das Zusammensetzen einer verlorenen Bedeutung ist’. Das ist nur in genau diesem Fall so – das heißt, da bräuchte es zum Beispiel einen Hinweis, der nicht aus dem Stück selbst kommt. Wenn man sagt, dass das von Relevanz ist, einen Hinweis für das Hören des Stückes gibt, wäre das zum Beispiel eine Aufgabe für einen Programmhefttext.

Ursula Brandstätter

[Diskutiert wurde dann], wie weit man, wenn man in den Programmhefttext solche Informationen aufnimmt, zu stark das Hören lenkt und manipuliert, und wie weit es nicht besser wäre, das Hören ganz offen zu lassen, alle Möglichkeiten offen zu lassen. Es wurde uns aber schnell klar, dass diese Offenheit nicht auf eine Tabula rasa stößt, sondern auf vorgeformte Hörgewohnheiten – das heißt, dass dieses Offenlassen die Gefahr in sich birgt, dass die angelernten Hörgewohnheiten automatisch wieder ablaufen, die gewohnten Muster aktiviert werden. Insofern hat also ein Text eben doch die Aufgabe, Alternativen zu den Gewohnheiten anzubieten.

Wolfgang Fuhrmann

Ein Programmhefttext, der nur in der Aufforderung bestünde: "Hören Sie offen!" wäre etwas unterspezifisch ...

Thomas Desy

Ich sehe [in einer solchen Darstellung] das Problem, als ob es ‚das Gewohnte‘ gibt, und dann gibt es ‚das Nicht-Gewohnte‘; ‚das Gewohnte ist das, was man eh schon kennt (klassische Musik), und das Ungewohnte ist die neue Musik, und das wird wahrscheinlich immer so bleiben‘. Ich sehe das überhaupt nicht so. Ich denke im Gegenteil, dass wir einen geistigen Fortschritt gemacht haben in der Erweiterung unserer Beschränkung auf Dissonanz, Konsonanz und irgendwelche Tonsatzphänomene, dass wir in viele Richtungen heraus gegangen sind: zum Geräusch innerhalb der Musik, auch außerhalb, zwischen die Künste usw. Dass Musik also eine viel offenere Form werden kann, als Kunstform. Ich darf widersprechen und sagen: Es muss sich die Sprache über die Musik insgesamt verändern, in allen möglichen Arten von Schrifttum. [Man muss] nicht immer alles wieder zurückführen auf das Vokabular, das eh schon da ist und das immer eine außergewöhnliche Situation für die neue Musik schafft. Die Sprache kreiert immer eine außergewöhnliche Situation für die neue Musik. Sicher, jedes Stück ist außergewöhnlich ...

Robert Crow

Wir haben doch gerade die neue Musik als etwas außerhalb [Stehendes] beschrieben – ‚erst die klassische, alte Musik, jetzt gibt es diese neue, offene, wunderbare, geistig entwickelte, höhere Stufe der musikalischen Wahrnehmung‘ – und da würde es doch erst recht heißen, dass man da eine andere [Sprache braucht] ...

Wolfgang Fuhrmann

Mir leuchtet das Argument auch nicht ganz ein [...]: Auf der einen Seite stellt man neue Musik als das Außergewöhnliche dar [mit dem Unterton] ‚Es müsste aber doch das Normale sein‘. Und auf der anderen Seite haben wir so einen wunderbaren geistigen Fortschritt gemacht, so dass es erst recht wieder etwas Außergewöhnliches ist.

Thomas Desy

Ich finde, dass der geistige Fortschritt ein normaler Zustand werden sollte.

Wolfgang Fuhrmann

Sollte; ist er aber noch nicht.

Robert Crow

Was Sie da sagen, ist, dass Sie meinen, dass diese Art von Musik eigentlich das Übliche sein soll, und alles Andere ist eigentlich etwas Minderwertiges. [Mehrere Stimmen gleichzeitig] Das ist doch eigentlich ein Werturteil.

Thomas Desy

Nein, ich habe lediglich gesagt, zeitgenössische Musik sollte etwas Normales sein, nicht etwas Außergewöhnliches.

Robert Crow

„Höhere Entwicklung“ ist eigentlich das, was zählt, ist ‚normal‘; alles andere ist Substandard, ‚abnormal‘ ... [mehrere Stimmen gleichzeitig]

Ursula Brandstätter

Jetzt kann ich auf ein allgemeines Problem hinweisen, das [in unserer Arbeitsgruppe] auch ein Thema war: das der Wertung. Wann immer man über Musik spricht, klingen auch Wertungen an. Das haben wir hauptsächlich am Aufgabenbereich des Musikkritikers diskutiert. Da war die Frage nach den Aufgaben und Funktionen des Musikkritikers, und inwiefern er auch die Aufgabe hat, Wertungen zu vollziehen. [...]

Elke Moltrecht

Ich finde es total problematisch: Erstens ist hier ein Begriff von neuer Musik im Raum, der tatsächlich die Hochschulen und die Universitäten betrifft. Wir reden hier darüber, dass diese und jene Methode in der Komposition angewendet wird, und die [noch dazu] tausendfach variiert, denn [...] jeder macht es anders. Das heißt, wir reden hier über Vokabularfragen, Methoden, die wir noch dazu uns anmaßen, hören zu wollen, hören zu müssen. Wenn das so und so komponiert ist, muss ich auch noch wissen, dass das ein Dreier gegen einen Sechser ist [...]. Beispielsweise bei Minimalismus oder Zwölftontechnik hat man einen Begriff gefunden; eine Methode hat einen Begriff bekommen und hat eine ganze Etappe geprägt. Ich habe auch irgendwann die Zwölftonreihe im Studium aufgestellt – aber wenn ich Musik gehört habe, habe ich nicht darauf geachtet: ‚höre ich sie, wo ist denn hier die Zwölftonreihe, wo wird die jetzt wie modifiziert‘. Beim Sonatenhauptsatz ist es einfacher, beim Minimalismus ist es auch einfacher, aber das sind doch alles diffizile Fragen, die uns nicht dazu führen, wie Musik wahrgenommen wird. Außerdem führen sie uns in diesen akademischen Musikbegriff und kein bißchen weiter raus. Du [zu Ursula Brandstätter] hast als Einzige gesagt, wir müssen doch mal gucken, was da eigentlich noch passiert, was ist denn mit Wahrnehmung, Clubkultur etcetera.

Wolfgang Fuhrmann

Gut, aber die Tatsache, dass wir schauen, was dort passiert, entbindet uns doch nicht der Verpflichtung, uns anzuschauen, was sonst noch im 20. Jahrhundert passiert ist ...

Elke Moltrecht

Das meine ich auch nicht als Abwertung, es ist nur so einseitig, will ich damit sagen. Ihr habt jetzt diese eine Seite referiert.

Robert Crow

Aber den Begriff ‚akademische Musik‘ muss ich auch zurückwerfen; was verstehen Sie unter ‚akademische Musik‘?

Wolfgang Fuhrmann

Musik, die an Hochschulen gelehrt wird; das ist ein Begriff, der einen gewissen polemischen ...

Robert Crow

Es wird aber auch Rockmusik an Hochschulen gelehrt, das passiert genauso; das Mozarteum hat eine Abteilung Popmusik.

Elke Moltrecht

Ich meine damit vor allem komponierte neue Musik, die auch den Begriff ‚zeitgenössische Musik‘ trägt und die beispielsweise auch aus Studios wie dem IRCAM heraus entwickelt wird.

Robert Crow

Aber das ist doch ein ganz kleiner Teil der Produktion ...

Elke Moltrecht

Das, was aber jetzt hier an Methoden besprochen wurde, sind alles zeitgenössische Kompositionsmethoden und Überlegungen und Denkweisen [Unruhe].

Werner Jauk

Darf ich [dazu etwas sagen] – möglicherweise nur stellvertretend für unsere Gruppe, von unserer Seite ist so ein Lächeln gekommen. Ich spüre ein Unbehagen. Vielleicht hast du dich [an Elke Moltrecht] jetzt etwas einfangen lassen. Die Dominanz der innermusikalischen Wahrnehmung ist das, was möglicherweise uns, ganz sicher mich stört. Wenn wir davon ausgehen – und ich glaube, deswegen haben wir uns hier getroffen –, dass wir einen Gap, eine Spaltung zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Musik und ihrem Leben beobachten, dann sprechen wir bitte über diesen Spalt und vergrößern wir diesen Spalt nicht dadurch, dass wir die Verkapselung in innermusikalische Diskussion, die zum Teil – es tut mir leid, aber ich darf das hier sagen, ich vertrete das Fach zum Teil hier – wissenschaftlich schlicht und einfach vage ist. Das sollte auch nicht die Aufgabe dieses Symposiums, sollte nicht die Aufgabe der Komponisten, sollte nicht die Aufgabe jener sein, die über das Sprechen über Musik sprechen.

Wolfgang Fuhrmann

Dann hat das Symposium aber den falschen Titel.

Werner Jauk

Möglicherweise. Wir haben im Vorfeld über diesen Titel einen Mailverkehr gehabt, ich habe mich überzeugen lassen, dass alle diese Komponenten dabei sind. Mich stört ja bloß die Dominanz und die Ausschließlichkeit, weil ich denke, dass diese Ausschließlichkeit den Gap vergrößert. Ich bin nicht der Mann, der für postmoderne Theorien und Philosophien zuständig ist, aber wenn wir davon sprechen, dass Texte, dass Sprache über Materialien nicht an den Materialien selbst haften bleiben, sondern dass Sprache soziale Wirkungen erzeugt – also in diesem postmodernen Sinn, dass Sprache über etwas eine soziale Wirklichkeit, eine soziopolitische Realität erzeugt – dann interessiert mich das auch. Und dann, glaube ich, haben wir Verbindungspunkte zu dem, was wir bisher gesprochen haben. Ansonsten muss ich für mich gestehen, ich sitze in der falschen Veranstaltung, und ich will auch nicht Teil dieser Veranstaltung sein. Nicht, weil es mich nicht interessiert, sondern weil ich diesen Gap, diesen Spalt nicht vergrößern möchte. [Mehrere Stimmen gleichzeitig]

Wolfgang Fuhrmann

Darf ich mal eine Frage anschließen: Zunächst muss jede Diskussion sich im Thema beschränken. Wir hatten versucht, dieses Thema zu wählen; es ist klar, dass das wie jede andere Themensetzung einseitig ist – wenn wir nur über Clubkultur gesprochen hätten, wäre das auch einseitig gewesen. Die Frage ist, ob es möglich wäre, Themen zu finden, die beides umfassen könnten, also den Gap schließen, ohne ins völlig Beliebige abzugleiten. Ansonsten hatte ich mich, als ich meinen Beitrag formuliert habe, eben auf den Titel dieses Forums [bezogen] ...

40 Sprache über Musik

Werner Jauk

Darf ich auf diese Frage eine Antwort geben: Wahrnehmung ist ja nicht nur die sensorische, nicht nur die kognitive, es ist die soziale, die kulturelle. [Mehrere Stimmen gleichzeitig] Und Sprache über diese Wahrnehmung ist ja nicht nur das Festhalten von Wahrnehmungsphänomenen per se, von kognitiven Phänomenen, sondern Sprache erzeugt ja auch diese sozialen Phänomene. [Mehrere Stimmen gleichzeitig]

Robert Crow

Wie wollen Sie aus einer Diskussion über die Perzeption der Musik die musikalische, kognitive Ebene ausschließen? [...]

Wolfgang Fuhrmann

Darf ich mal eine produktive Frage stellen? Wie weit ist denn in der Clubkultur das Sprechen über Musik, Texte über Musik, die sprachliche Konzeption von musikalischer Wirklichkeit üblich?

Christian Scheib

Gosh ...

Werner Jauk

Die ist [nicht nur] üblich, [sondern zumindest seit dem Mersey-Beat und seiner clubbasierten Szene Teil musikalischer Wirklichkeit. Das Sprechen über Musik in der heutigen Clubszene als musikbildenden Teil thematisiert] Ruth Mayer in *Mainstream der Minderheiten*. [Günther Jacob ortet selbst die Akademisierung des Pop-Diskurses aus den eigenen Reihen und schreibt diesem Sprechen über Musik ihre primäre Wirkung zu – auch auf innermusikalische Gestaltung.] Es gibt darüber bereits so viele explizite Arbeiten, dass das Sprechen über Musik eigentlich diese Musik in ihrer sozialen Wirklichkeit konstruiert.

Thomas Desy

Ich bin auch der Meinung, dass Sprache [...] die Musik erschafft. Die Musik existiert, aber wir können nicht darüber sprechen, ohne darüber zu sprechen. Das hört sich banal an, aber das ist ein entscheidender Punkt. Es entsteht eigentlich nicht die Musik, sondern es entsteht alles darum herum.

Elke Moltrecht

Christian Scheib hat uns vorhin [in der Diskussion unserer Arbeitsgruppe] aus einer richtigen Sackgasse herausgeholt. Auch wir haben über Struktur und Klang, Verkörperlichung, Entkörperlichung etcetera gesprochen, und dann hat Christian Scheib gesagt: Das ist die eine Ebene, aber das Ausschlaggebende ist: Die Musik ist ein soziologisches Phänomen. Und was die Kluft zwischen der zeitgenössischen Musik und deren Wahrnehmung anbelangt, hat das ja [damit zu tun]: in welchem Umfeld passiert es, wie wird sie präsentiert. Christian Scheib mit dem Musikprotokoll und ich auf meine Weise, wir versuchen zumindest, bestimmte Modelle von Aufführungspraxis zu durchbrechen (vielleicht redest du lieber für dich selber und ich für mich [...]) – aber zumindest mit einer Durchdringung dieser verschiedenen Stilrichtungen; nenne sie Clubkultur und nenne sie zeitgenössische Musik. Wir haben uns ja darauf verständigt, dass es längst [...] eine dickere Linie dazwischen gibt, die sich aus beiden Bereichen speist – ästhetisch und in der Umsetzung. [...] Ich meine elektronische Musik, die einfach durch Sampler zuhause produziert werden kann, wo du keine großen Studios mehr brauchst; die teilweise groove-orientiert, teilweise klangorientiert, ambient-orientiert [etc. ist]

Robert Crow

[...] Sie wollen eigentlich sagen: ‚wie können wir eine Musik machen, die mehr zu unserem Leben passt‘ – und nicht über die Frage [reden] ‚wie kann ich eine andere Musik besser verstehen‘. [Mehrere Stimmen gleichzeitig]

Bernhard Günther

Ich muss jetzt mal kurz eingreifen. Ich bin sehr überrascht, denn bei uns [in der Arbeitsgruppe] kam auch relativ bald der Punkt, wo wir, als wir eine ganze Weile über Musikimmanentes geredet hatten,

gesagt haben: Das ist doch die pure Esoterik. Und ich bin auch überrascht, dass es hier, falls ich das nicht falsch verstanden habe, auf einen edlen Wettstreit zwischen Hochkultur und Clubkultur hinausläuft. [Mehrere Stimmen gleichzeitig]

Christian Scheib

Der Einwurf in unserer Arbeitsgruppe vorher – wenn ich das jetzt verkürzt und ein bißchen polemisch sage – war ja [...], dass wir, wenn wir von Musik reden, ständig von etwas ganz anderem reden. Das ist so ein eigentümlich selbstbestätigender Mechanismus, dass wir, sobald wir versuchen, irgendetwas – sei es Musikproduktion oder auch das Sprechen über Musik betreffend – [wahrzunehmen], unserer ganzen Sozialisation entsprechend ganz eng an diesen Tönen bleiben und überhaupt nicht bemerken, dass das uns ständig selbst im Weg ist. Dass wir nicht darüber hinweg kommen, dass Musik ein sozialer Fakt ist – der uns aber als ‚Sprache über Musik‘, als ‚Produktionsbedingungen von Musik‘ viel mehr interessieren müsste. Um diese Polarität, die hier entstanden ist, aus meiner Sicht zu kommentieren: Natürlich ist das etwas Unbefriedigende der Diskussion, die jetzt stattgefunden hat, nicht, dass eine Szene nicht betrachtet wurde. Das Äquivalent wäre ja, dass dort eine Runde von Techno-Produzenten sitzt, die sich [die Frage stellen]: ‚Wie reden wir über Musik‘ oder ‚Was ist unsere Sprache‘ – und dann reden sie (obwohl sie glauben, etwas besprechen zu wollen) darüber, ob es einen guten Ausdruck gibt für ‚dieses noch etwas schärfer gestaltete Bassline-Ding‘. Dann wird sich einer denken, dass die an ihrem Phänomen kleben und nicht einmal über diesen Tellerrand hinaus kommen. Und das ist jetzt auch passiert. [Mehrere Stimmen durcheinander] Das ist gut verständlich – nämlich als Ausgangspunkt; aber das Enttäuschende daran ist, dass dieser Schritt [...] nicht passiert ist, daraufhin zu sagen, ‚ob es jetzt noch ein besseres Wort für das Wahrnehmungsphänomen dieser Bassline in Köln und Düsseldorf gibt, ist eigentlich komplett egal‘, genauso wie es komplett egal ist, diese Klarheiten [zu erwähnen], dass natürlich eine Oktav vollkommen irrelevant ist, weil sie als Oktav gar nicht existiert. Das ist ja alles Fiktion, produzierte Fiktion. Aber einfach diesen Schritt zu wagen und zu sagen: wenn wir Sprache über Musik besprechen oder analysieren wollen oder unser Verhältnis dazu klären wollen, dann müssen wir das Verhältnis von Sprache und Musik als soziales Sprechphänomen klären – und nicht klären, ob Musik abbildbar ist in Sprache, das ist ja komplett egal. Und Programmhefttexte, die dann mehr oder weniger unglücklich herumfuhrwerken und auch mal ganz nahe am Phänomen sind ...

Wolfgang Fuhrmann

Da unterschätzt du aber jetzt wieder die Kraft der Sprache, über die wir vorhin gesprochen haben, auch auf die Wahrnehmung von Musik zurückzuwirken.

Christian Scheib

Ich denke, dass es der spannendere Schritt gewesen wäre, so paradox das jetzt klingt, sich mehr auf den Umgang mit Sprache zu konzentrieren, wie er halt auch mit Musik notwendig ist, als so sehr auf die Musik sich zu konzentrieren. Dort stecken wir dann immer. Wenn wir mehr über Sprache als ein Verständigungsmodell gesprochen hätten – welche Muster und (wie der Untertitel noch hieß) welche Gewohnheiten im Umgang mit Sprache bezogen auf Musik [existieren] –, dann wäre die Diskussion woanders hin geraten, als so sehr in sich selbst kreisend zu bleiben. Ich glaube, das ist ein Teil dieser Unbefriedigtheit, die dann bleibt.

Thomas Desy

Es kam kurz in der Diskussion dieser Moment, wo du gesagt hast: Musik ist schon so weit auseinander, umfasst anscheinend so viel, dass man gar nicht mehr weiß, was damit jetzt eigentlich gemeint ist.

Christian Scheib

Aber jetzt geht es ja schon wieder um Musik.

Thomas Desy

Nein, ... [Mehrere Stimmen gleichzeitig]

Robert Crow

Sie müssen bedenken: hier sitzt eine große Runde von Leuten aus ganz verschiedenen Sprachen; Sie kommen aus einer bestimmten Sprache, hier sitzen Komponisten und Musiktheoretiker, und Sie können nicht erwarten, dass wir über Musiksoziologie ausschließlich reden. Von einem Musiksoziologen würde ich nicht erwarten, dass er über Musiktheorie redet.

Elke Moltrecht

Was aber interessant ist: Aus manchen der Statements, die im Vorfeld geliefert wurden, sprach, dass eine Traurigkeit darüber besteht, dass diese neue Musik teilweise nicht wahrgenommen wird oder nur schlecht wahrgenommen wird: Warum kommt es [dazu], dass nur ein isolierter Bestandteil der neuen Musik existiert, warum gibt es Majors und Musikrichtungen, die sich unheimlich gut verkaufen, und wie machen wir das jetzt mit dieser anderen, neuen Musik. [...] Dann sitzen wir hier gemeinsam an diesem Tisch und kleben tatsächlich alle – da nehme ich unseren Arbeitskreis, der genauso über solche Dinge gestolpert ist, nicht aus – an Denkrastern, die uns ja erst in solch eine Nische gebracht haben. Nische im Sinne [der Fragestellung], wie schwer es ist, diese neue Musik [wahrzunehmen] – die ja zu ganz großen Teilen unheimlich spannend ist und von der diese Clubkultur ja auch lernt [...]; selbst diverse Techno-Ausläufer kommen ja nicht an dieser komponierten elektronischen oder instrumentalen Musik [vorbei]. Es ist verdammt schwer, sich das klarzumachen, wenn wir immer an diesem engen Vokabular, das wir an den Schulen gelernt haben, kleben bleiben. Dann reden wir vielleicht sogar über ‚Sprache von Musik‘ oder über ‚Musik und Sprache‘ – aber dass Musik spricht und sprechen muss, und dass dafür ein sozialer, aufführungspraktischer Kontext überdacht werden muss, [übersehen wir]. Und da ist es mir jetzt wirklich egal, was im Programmheft steht. Manchmal brauche ich das auch; das ist ja sehr individuell, jemand braucht mehr Text oder Beschreibung, jemand anderer nicht – aber der Kontext, in dem Musik aufgeführt wird: wie Räume aussehen, in denen Musik passiert, all so etwas ...

Thomas Desy

Würdest du sagen, dass wir wieder herunter kommen müssen von dem vielen Reden darüber, wie [dieses oder jenes] gemacht ist – in Programmheften, Musikzeitschriften (es gibt eh nicht mehr so viele) – zu einer anderen Reflexion?

Elke Moltrecht

[Ich meine] einfach verschiedene Veranstaltungsformen der Musik, die existiert ...

Thomas Desy

... aber wir reden ja jetzt über Sprache, nicht über Produktionsbedingungen ...

Elke Moltrecht

... aber über Präsentationsbedingungen, die Musik zum Sprechen bringen können, im Sinne von [...] ‚Musik sprechen lassen‘ ... [mehrere Stimmen gleichzeitig]

Wolfgang Fuhrmann

„Musik sprechen lassen“ ist für mich eine Metapher, die nicht funktioniert. [Es folgt ein kurzer Wortwechsel zu Raumakustik etc.]

Bernhard Günther

[...] Wir hatten irgendwann [in unserer Arbeitsgruppe] den Satz „Die Musik schweigt sowieso“. [...] Texte sprechen auf eine ganz andere Weise als Musik das tut. Wir haben relativ lange von einer hinweisenden oder Hörhaltungen beeinflussenden Art von Text gesprochen, aber es ist genau wie du [zu Elke Moltrecht] sagst: Auch das Setting oder die Akustik, in der ich das präsentiere, oder die Art und Weise, wie man das Publikum hinsetzt oder hinstellt oder hinlegt, beeinflusst das Hören. Ebenso laden Texte – das kennt man aus Katalogtexten in Galerien – das, was dort präsentiert wird, erst einmal mit Bedeutung auf. Das ist aber eine ganz andere Funktionsweise.

Elke Moltrecht

Ich weiss nicht, ob man, wenn man da weitergeht [bei der Frage, wie ein Programmhefttext geschrieben ist], so viele Antworten auf die Fragen findet, die das Festival hier jetzt beantworten will. [Es folgt ein kurzer Wortwechsel mit den vorher genannten Argumenten, v. a. erneute Kritik an innermusikalischen Betrachtungsweisen]

Wolfgang Fuhrmann

Darf ich vielleicht ein Zitat dazu aus dem Text von Frau Moltrecht dazu bringen, das ich im Zusammenhang mit der innermusikalischen Wahrnehmung sehr interessant fand. Es geht vorher um Visualisierung, Clubkultur, und dann: "Andererseits wird das fragile Gleichgewicht in diesem komplexen Verhältnis empfindlich gestört, weicht die Musik von den im jeweiligen Club geltenden Spielregeln (sic!) ab. Experimentelle Projekte, die konzertanten Charakter verdienen würden, existieren zwar" und so weiter [vgl. S. 88]. So wie ich die Stelle gelesen habe, geht es auch darum, dass verschiedene Arten von Musik verschiedene Formen von Wahrnehmung fordern. Es gibt Musik, die sich zum Beispiel gut mit Videos verbindet; es gibt Musik, die sich gut als Hintergrund- und Begleitmusik spielen lässt; es gibt Musik, die eine andere Fokussierung der Aufmerksamkeit erfordert. Und da jetzt zu sagen, wir lassen innermusikalische Diskussionen beiseite, geht an der Sache vorbei, weil der soziale Charakter von Musik von ihrem eigenen Charakter nicht zu trennen ist. Deswegen scheint mir ... [mehrere Stimmen gleichzeitig]

Christian Scheib

Nein, eben genau deswegen geht es nicht daran vorbei.

Werner Jauk

Niemand hat gesagt, dass sie vorbei geht. Ich habe nur gegen die Dominanz etwas gesagt. Ich bitte, die Worte dazwischen auch zu sehen. [...] Wenn ich denke, dass wir eine Stunde zusammenfassen über das Sprechen über Musik, oder über [...] Texte über Musik, dann würde ich mir wünschen, von dieser Stunde nicht eine dreiviertel Stunde über innermusikalische Aspekte [zu reden], weil das auch eine Gewichtung widergibt, sondern in Anbetracht anderer musikalischer Formen und ihrer anderen musikalischen oder außermusikalischen Funktionen auch über diese anderen Aspekte zu sprechen. Und mir hat einfach jener Aspekt gefehlt, dass ein Text über Musik auch eine soziale Wirklichkeit dieser Musik im Musikleben schafft. Nur das wollte ich anmerken.

Wolfgang Fuhrmann

Ja, aber das haben wir doch bewiesen. [Gelächter] Gerade Ihr Widerspruch beweist doch, dass wir jetzt eine soziale Wirklichkeit geschaffen haben, gegen die Sie sich wenden.

Werner Jauk

Dann haben Sie eine Wirklichkeit geschaffen, [gemäß derer] diese Musik primär an innermusikalischen Aspekten interessiert ist, und [mit dieser Aussage transportieren Sie] dieses Bild auch an die [Öffentlichkeit]. Und – so glaube ich, und da habe ich meine Finger gerne raus – dann wird diese Musik in dieser sozialen Wirklichkeit diesen [weiterhin geringen] Stellenwert innehaben, den sie derzeit auch hat. Das heißt: Dieser Gap wird durch diese Art von Meta-Text über den Text affirmiert. Und ich weiß nicht, ob wir das alle wollen. Nur dahin geht meine Skepsis.

Wolfgang Fuhrmann

Aber es ist doch ein Kennzeichen jeder Subkultur, dass die Leute sich darin wohlfühlen, nicht von der gesamten Allgemeinheit rezipiert zu werden, sondern eine Kennerschaft und einen internen Zirkel auszubilden. Das macht doch das Wesen einer Subkultur aus.

Werner Jauk

Solange das lebensfähig ist, natürlich. [mehrere Stimmen gleichzeitig]

44 Sprache über Musik

Christian Scheib

Aber das ist genau der Punkt, den ich gemeint habe und den Werner Jauk vermutlich anders, aber doch ähnlich meint: Du [zu Wolfgang Fuhrmann] sprichst jetzt plötzlich tatsächlich von dem, wozu Sprache über Musik verwendet wird: Mit welchen Gewohnheiten, welchen Stilmitteln erzeugen wir genau [diese Wirklichkeit], jeweils in eigentümlichen subkulturellen Nischen – ob das jetzt der Musikverein ist oder ein Festival, ist egal. Wir erzeugen mit Sprache, mit einer gewissen Haltung zur Sprache, eben mit gewissen Gewohnheiten und Stilmitteln eine prägende Situation, der auch die Musik nicht entkommt – egal, was sie will. Und ich fände es viel spannender, an diesem Punkt anzusetzen, als immer zu überlegen, ‚wie übersetze ich Musik in Sprache‘. Und nachdem wir so lange bei Programmhefttexten waren, die das so oft versuchen, ist das eben sehr lange dort geblieben. Was ich vorhin meinte, ist dieses Produzieren von sozialen Wirklichkeiten und Identitäten über Sprache. Das ist das, was wir mit der Musik anstellen, unabsichtlich oder absichtlich. Das ist das, was wir eigentlich der Musik antun, sobald wir darüber sprechen. Im privaten Kreis genauso wie im journalistischen, öffentlichen oder universitären Bereich. Auch das sind wieder solche – jeweils eine eigene Identität aufbauende und auch benötigende – Sprachkulturen, die sich sehr unterscheiden.

Ursula Brandstätter

Ich finde es einerseits sehr anregend, dass es diesen Impuls gibt, das Thema auszuweiten oder den Fokus in Richtung soziales Erschaffen einer musikalischen Wirklichkeit [zu verlagern]. Andererseits bin ich auch etwas überrascht. Zunächst einmal war es durchaus in gewisser Weise Thema unserer Diskussion, wenngleich möglicherweise nicht Thema der Präsentation. Da waren wir auch überfordert; wir hatten zwei Stunden Zeit [miteinander] zu reden und mussten dann schon etwas präsentieren. Ich glaube, dass ein Problem auch dadurch entstanden ist, dass die Präsentation ein anderes Bild vermittelt hat von dem, was wir tatsächlich diskutiert haben. [...] Das andere ist, dass gerade, wenn man in eine solche Runde kommt und anfängt zu diskutieren, man auch einmal die Freiheit haben muss, den Fokus so zu legen, wie er in einer Gruppe entsteht. Mir gefällt diese Haltung nicht, diese beiden möglichen Brennpunkte einander gegenüber zu stellen als feindliche Positionen, ‚das eine ist nicht gut‘ und ‚das andere ist nicht gut‘. [...] Wir haben in unserem Gespräch durchaus einen weiteren Horizont gehabt, als wir es jetzt präsentieren konnten. Wir hatten einen Fokus, der sehr stark an ein bestimmtes Verständnis von Musik angelehnt war. Und da sehe ich jetzt die Anregung, in unseren weiteren Gesprächen von dort aus das wieder zu öffnen und in eine andere Richtung zu gehen.

Elke Moltrecht

Ich glaube ja nicht, dass irgendjemand hier sagen will: „Diese Arbeitsgruppe hat jetzt hier ...“, sondern das ganze ist ja ein Gespräch. Wir wollen ja alle hier – alle Gruppen, die hier arbeiten – sehen, woran wir hängen, wo wir befangen sind, wo wir uns erweitern wollen. Wir reden über eine Sache und nicht über „ihr habt da etwas falsch gesehen ...“. Wir haben festgestellt, dass wir uns mit unseren Argumenten und Denkrastern teilweise [selbst] im Wege stehen, und das ist einfach interessant mit diesen konträren Ansichten; ich sehe das als ergänzend an.

Bernhard Günther

Was mir stark auffällt: Wir haben zum Beispiel – Nader Mashayekhi gleich am Anfang – nicht über die Verbalisierung von Musik, sondern über die Hervorbringung von Texten aus denselben Gedankenzusammenhängen, aus denen die Musik entstanden ist, geredet. Ich habe über die mikrosoziologischen Prägungen [dessen], wie man Musik wahrnimmt, geredet. Und auf einmal kommt hier das große Bashing mit dieser in meiner Wahrnehmung etwas kitschigen Drohgebärde: „ich weiß gar nicht, ob wir das alle so sehen.“ Ich finde das erstaunlich. Zugegeben: Das Wort „Oktave“ ist sowohl in unserer Diskussion als auch in der Präsentation sehr oft gefallen; das ist aber auch etwas, worüber wir uns vorhin schon ausgiebig mit Ironie lustig gemacht haben. Aber dass dermaßen apodiktisch der Rückruf auf die soziologischen Gegebenheiten kommt, überrascht mich, zumal wir das nicht wirklich außer acht gelassen haben. [...] Die Diskussion ist ja wirklich in Bewegung geraten in dem Moment, als es ‚die soziologische‘ und ‚die werkimmanente Seite‘ gegeben hat, die sich dann in einer komischen, schillernden Vieldeutigkeit in ‚die Hochkultur‘ und ‚die Clubkultur‘ [verwandelt haben]. [Gelächter] Das finde ich extrem aufschlussreich. Aber vielleicht kommen wir [im weiteren

Verlauf des V:NM Forums] über den Punkt hinaus, dass das ein gegenseitiges Bashing wird, um zu schauen, wo der Hase im Pfeffer liegt. Wir waren streckenweise auf einem sehr allgemein gehaltenen Grund, beispielsweise dort, wo wir gesagt haben ‚die Musik spricht‘ – ‚nein, die Musik schweigt‘. Einen Ausweg habe ich nicht; ich habe erst einmal mein bloßes Erstaunen über diese Dynamik, und ich bin umso gespannter auf die beiden nächsten Runden. [Gelächter]

(Transkription: mica – music information center austria)

Ich habe den großen Vorteil, dass ich mich zu der Diskussion mit Abstand, nach fast einem Jahr äußern darf. Ich möchte jetzt gerne an die zwei Punkte anknüpfen, die ich in der ganzen Diskussion, wie sie aufgeschrieben wurde, als grundlegend empfinde. Erstens ist es das Thema „Hörerwartungen“, das in unserer Gruppe ziemlich gründlich besprochen wurde, und zweitens die Reaktion, die dieses Thema erweckt hat, vor allem den Vorwurf, dass solch „innermusikalische“ Perspektive den Spalt zwischen Produktion und Rezeption vergrößert.

Ich bin davon überzeugt, dass gerade das Bewusstsein über Hörerwartungen der Zuhörer fähig ist, diesen Spalt in Texten über Musik zu mildern. Wenn Texte zwischen der Produktion und Rezeption von Musik *vermitteln* wollen, müssen sie sich auf einen gleichen Nenner der Musik und des Publikums stützen. Die Hörerwartungen des Publikums sind von dessen Hörerfahrungen bestimmt. Die Gefahr der Immanenz sehe ich dort, wo sich die Texte nur auf die Erfahrung mit zeitgenössischer Musik stützen. Es ist utopisch, solche Erfahrung von einem breiteren Publikum zu erwarten. Zugang zur zeitgenössischen Elektronik kann wahrscheinlich besser ein Hinweis auf die neueste Platte von Björk (Vespertine) öffnen, als eine Erklärung der Geschichte des IRCAM. Auf der Suche nach den gleichen Nennern finde ich es aber sinnvoll, sie zuerst im innermusikalischen Bereich zu suchen und erst dann sich der außermusikalischen Zusammenhänge bewusst zu werden. Es ist einer der Grundzüge der zeitgenössischen Musik, dass sie auf innermusikalischen Grundlagen beruht (im Vergleich zu Protestsongs etc.).

Eine generelle Bemerkung zu der Diskussion: In unserer Gruppendiskussion, wie ich sie verstanden habe, ging es allgemein darum, wie Texte über Musik geschrieben werden können und sollen (mit dem Akzent auf deren Inhalt). Hinter der Aussage – mit der ich übrigens vollkommen einverstanden bin – dass das Verhältnis von Sprache und Musik ein soziales Phänomen ist, steckt die analytische Frage, wie Texte über Musik geschrieben werden (mit dem Akzent auf den Umgang mit Sprache). Das sind zwei unterschiedliche, obwohl nicht durchaus getrennte Fragen. Ich finde es schade, dass die Einwände und Kommentare gegenüber unserer Gruppe nicht das betroffen haben, wovon wir gesprochen haben, sondern das, wovon wir eben *nicht* gesprochen haben.

Produktionspraxis

Technische Aspekte des Musikschaffens, Aufführungspraxis, technische
Anforderungen an Rezensionen
Modes and Practices of Producing: Technical Aspects of Music, Performance
Aspects, Technical Demands on Reviews

Papers

Concert as a Ritual (Ritualize the Auditorium)

Wanda Dobrovská

I
In my discourse I would like to present the vision of a concert as a ritual – coming out from my professional musical activities in three areas: musicology, music therapy, and radio production.

II/1.
What I have in my view, when I say "concert as a ritual". For many years – for about twenty years – I am engaged in contemporary music, namely in that type, which leaves its steps on the map of the contemporary musical culture as a new, original music, incommutably "adherent to cognitive methods and technological and spiritual priorities of Western culture in the 20th century". My musicological and media experience leads me to treating this music through analyses. But – long since I have already found out, that this objective method otherwise perfectly works for reflecting music in theoretical way, but often quite passes by the level music is communicating – in other words, this method isn't able to reflect music in practice, it isn't able to implicate into its system the resonance of the knowledge obtained from the analyses by those who listen to the music – that is to say – by the listeners. I personally may attest, that analytically hearing music is able to take up my attention fully – but: for listening music through analyses the listener (say the „common“ listener) would need – especially just for the contemporary music of that type, I have mentioned, it means incommutable adherent to 20th century – pretty special musical education. The listeners are mostly not educated in that way and I didn't notice, that the educational systems covering music would be built with the will of offering this type of musical education. Also I am not sure, how far it would be productive at all – music was ever before considered as a language of emotion, stimulating mental functions. In brief, for a certainty music works as a matter of experience – without reference to education or any extended special grounding. But just for experience there is no space in analyses, because experience is particular, subjective matter – even as a collective experience, i. e. shared by more persons at the same time, which is the case of the concert. Even here, to some generalization may be amplified or published, is necessary to members of the group would in the least confront their experience with each other.

I point out, that I don't impeach the method of analysis as a well credible method, how to handle with musical work. How to describe it, how to talk of it, how to discuss it. But I mean, that analyses doesn't see its way or does only in a very restricted way to appreciate music in its live functioning, its effect or effects – namely, indeed, on listeners..

Of course I am aware of coming in a very slim soil, because the incidence of music is non-measurable matter. What have encouraged me with this access, was 1) more than twenty years of experience from visiting concerts with contemporary classical music performed 2) the experience from working as a music therapy teacher.

In our country (in Bohemia) there is generally small interest about contemporary classical music at the side of listeners – it may be so generally said according to low number of these concert visitors, which number seems to continue in falling. I speak about concerts where only contemporary music is played and where mixed programmes are given. Organizers of concerts and other musical events don't like too much to enlistment contemporary works together with music of other styles and epochs. As well as media are very cautious while accessing to contemporary music and devote very limited and so long as what outmost space to it (for instance in radio programmes there is contemporary music broadcasted, when there is for a certainty known, that people just follow main TV reporting or sleep as well). There are however exceptions and they are not few – and they are in my opinion just the way out of this dead end. (I draw up my discourse on them, too.)

Concerning number of visitors of contemporary music concerts, I personally come into line with all these missing listeners at that sense, that if I wouldn't use to choice music as my specialization and if in frame of this professional direction I wouldn't believe in contemporary music as a projection (one of much more possible) – of a level of consciousness of the culture, part of which I feel myself to be,

too, I would miss these concerts as well – because they do not enable me to „see“ something, to experience something at my own and not only take something up. The music presented on such concerts is usually engaging – sometimes as far as trance – my intellect, but not my emotions.

In rock and so called non-artificial music the criteria of experience is a standard criteria of ability of all the music makers engaged and of the quality of the concert as a whole. In music which is called as artificial or classical (or „ernste“) that way is not picked up.

Therefore "concert as a ritual" – ritual is a matter of experience and concert, besides, in its today's most usual forms grew up by the splitting off from the ritual, whereby originally was all that, what we are today considering for arts about. But someways happened, that the size of experience (the ritual element) came out of concert practice. Concert – originally as a part of religious or social „ritual“ – was inflicted with the same, what ritual uses to be, otherwise it falls of its manifesto function (it is a function, through which ritual refers to somewhat important, what of its nature cannot be present, replaces this "somewhat", represents it). In virtue of this its latent function highlights and prevails (latent function is that, which turns ritual back to itself, ritual becomes an object to itself – it is more important, how it is divided and arranged, than what it is referred to).

I think, that just this is what did happen to the traditional form of concert – keeping in mind as a matter of course not musical form but the operational (business) form – a frame generated through certain, particularly disposed space divided into the stage and the auditorium. I think, that the disproportion between activity of the space of stage and passivity of the auditorium-area came to the origin in the course of past two hundred years and subsequently became deeper and deeper. And I think that this process keeps always to continue. In this matter of fact I see quite an essential reason of why the artists acting around the stage-area either (meticulously) fulfill musical forms which are old-fashioned and fading, with the "new" musical material (because we have a witness of their functionality in appropriate time and local conditions and we know that in the works of masters of the past these musical forms fill their function with an irreducible intensity up to this day), or why they stress the element of exhibition on the stage (either as a kind of virtuosity phenomenon or originality at any rate). I see in this also a reason of why contemporary (classical) music is listened by less and less listeners. What they can see (experience) determined to the passive role of persons sitting motionless, often for many long minutes, in the auditorium, with the only possibility of activation during the applause after finishing the work on the stage?

II/2.

I have asked this question myself for a very long time observing systematically new music and its life in concert and in medias – in Czech musical culture.

I came to an opinion, that contemporary music performed on concerts with mixed programmes often doesn't work, because

1) the composition was written intentionally *for* the given conventional concert scheme – there isn't exception, that the composer tells me in an interview, „I run after my music to be given in common chamber and symphonic concerts together with Mozart, Schubert, Martin?“. (I must add, that usually music of Mozart, Schubert, Martin? is of course much more interesting, because contemporary composer through his ambition to stand alongside of masters of the past keeps staying always „somehow“ at their heels. Paradoxically then, two or three hundred years old music sounds more up-to-date than many contemporary musical works. Because the composer of a contemporary work regards back to the past, while Wolfgang Amadeus Mozart – for example – chimed in his present – and it can be recognized very well from the listened music.)

Another reason of why contemporary music given in concerts with mixed programmes doesn't work always quite well, is that

2) it is inserted often absolutely thoughtlessly in addition to other works with quite a different sight counteracting effect of previous work (for example, if after some contemporary introvert music, a kind of symphonic meditation, a concert piece of a virtuosity follows, it is able to eliminate the message of the previous work completely – and the music that way fades the possibility of tailing further in mind of a listener on the instant after finishing and later after concert is concluded.

This applies to a common, conventionalised concert (usually of a subscription type). Unfortunately nor composers, nor organizers, nor even producers don't obviously count on anything like psychological time of music running over. Some interpreters are occasionally and partly aware of

these verities – the interpreters namely are more sensible to the element of space as an indispensable, organic part of a musical work in the time of its sounding presence – unlike to composers working at the table or on computer, unlike to the producers filling predefined schemes (of an instrument set, timing etc.) and unlike to the organizers understanding concert en bloc as an object of a market exchange. Activities of some of the interpreters serve me also for documentation of my suggestions in this discourse.

One of the examples I take from a Czech singer Peter Matuszek – he is an opera soloist and more, at the same time he is an author of today already many great projects for human voice. Each of these projects has been grown from "co-operation" with particular space. This artist doesn't hesitate to devote plenty of time researching different places – in monasteries, churches, but also in various alternative spaces – and verifies their ability in regard of solo human voice (or also of the other configurations). He includes into his projects also contemporary music, sometimes only this music and sometimes in combination with music of other styles and epochs. He puts his concert projects – some of them are also recorded on CDs – as coherent concert metaforms. They are dramaturgically of an own inner dynamics, when each on-coming element doesn't destroy the previous one, but reinforces it, develops it or brings a contrast to it.

As another example I take concerts (and mostly also recordings) of a percussion group Dama Dama – I suppose you know them very well – their concerts according to material, they are working with, are more aggressive towards the space, the authors, musicians tend rather to adapt the space to themselves than adapt themselves to the space, but they make it through a very convincing way using electronics, visual components, dance and theatre, properties, shapes etc. Their concerts have the form of an interconnected multimedial performance, during which there is mostly not occasion even for applause between selected parts.

And an extra example from Czech concert scene – it is Agon Orchestra, during twenty years of its existence coming to the form of stage appearance typologically being as like as rock concert – not in the type of music, but in the form of its presentation. There isn't exception, that the conductor – in a convenient situation – turns to the audience and comments the situation.

Only for completeness I remark, that these concerts of course do not lay up by low number of visitors. They are, however, still more or less keeping the sharp dividing line between the stage and the auditorium with the motionless sitting listeners.

Now, this type of concert is of course already concerned as a concert with only contemporary music performed. The situation is here rather different than at the concerts with mixed programmes – on the one side there are concerts „working“ or acting far lesser than those common concerts of subscription type. I pass these concerts – with your permission, because they are concerts of several profession associations and groups and they are necessary to composers hear their works or anyhow realize themselves. (The topic has indeed its – especially economic and ethic – contraries, but they are not important for the theme of this discourse.)

On the other side there are concerts, where the dimension of experience is consciously – someways – resurrected. In the first case by building concert as a metaform, as I mentioned in those three examples, in the second case by incorporation some form of a particular communication with the audience to the frame of the concert.

It was the practice in and of music therapy what has me led to conscious and systematic attention towards this type of concert. I found in this practice the environment and conditions, in which musical activities – which I knew far only from the stage as a music of progressive contemporary trends – worked naturally and fully for all participants and not only for the composer (composers) and musicians.

Several years ago I have led lessons in music therapy at two specialized high schools for students of psychology. In these lessons we were realizing both active and receptive music therapy on the way trying to link together psychological aspect of music working with aspects of music theory – results of these lessons were surprising and even today – three years after – I must say, attractive.

Active form of music therapy can serve as a model of how the whole space of concert scheme can be activated – it is, not only the stage, which is active practically without limitation, but also the auditorium. Of course, the music therapy session is not regular concert, it is, there is not composed music performed and nobody is there listening to the work of someone else, nobody is there giving or observing an artistic performance. Nevertheless musical or musical-acoustic output of that type of

session is very often comparable to the output of concerts of contemporary music (that certain type) and I do not see a reason, why – from the pure view of listening to the music, hearing the music, experiencing the music – to make differences between composed music, which is got up, performed in a concert and possibly recorded, and something, what is practically to no-discernment from music arose and standardized this way, notwithstanding that this „something“ has arisen from a completely different process.

The question is, what from these practice – which primarily isn't musical at all, but has psychostimulating and sociostimulating function – can be transferred to the concert practice. There are answers, not systematic – but working examples from concert life:

In February 2001 there was a premiere of a space oratorio by one of Czech composers Marek Kopelent – it was about life of St. Agnes. The performance of this large work was placed into the monastery of St. Agnes in Prague – and included the audience in move: the audience had during the performance to shift from the space of cloisters to neighbouring chapel and then (in the end of the whole performance) to church. I know that in European and worldwide contexts something like that is nothing new – but it is very new in the context of Czech contemporary musical culture. And this is important, because it gives the possibility of gaining an experience to the local audience – something what is necessary to be actually experienced on physical and mental level, something what cannot be replaced by (for example) reading about. Here it is (I believe) – near by artistic value of this work – a great contribution of the work: it gives a unique and in context of Czech musical culture extraordinary occasion to the audience. The occasion for each single listener to activate himself, to emancipate, to extend his or her awareness in the sense of being a live, creative being in frames of a concert scheme. The listener in the auditorium isn't only a statistical unit, the participation of which is necessary to improve the acoustics of the hall, to satisfy the performing ambition of the artists on the stage and to infill the business operation. The listener is a final participant of a ritual.

If the listener really is such a participant of a ritual, he would then perhaps even leave off the concert hall, when the music bors or bristles up. (Example – concerts of S.E.M. Ensemble.) Unfortunately leaving the concert hall is for the present the only one possibility, the listener has for approving of his activity – at least in traditional auditorium. In last twenty or more years, however, concert frame is along to be extended and comes into various alternative and new forms. Concerts are given in old factories halls or in unused space of water-cleaner or in old casem – and this brings freedom to the listener, who often must for himself find some place for sitting or possible also some position, in which he will listen to the music and the like.

II/3.

The physical choice – the choice of position and movement – is first step to activation of a listener. The listener in this sense does not enter an untutored soil at all. Traditional form of concert includes also a form of concert scheme, in which the separation of the stage and the auditorium is consistent and absolute. It is concerned music performance by listening to the speaker or speakers – the stage is here quite fictive, abstract quality, and the auditorium may be sitting-room with the only one listener. That listener is physically and mentally much more free than in the concert, where the auditorium is much more strictly delimited by the convention than the stage.

If we focus the attention on this dimension of music perception, we would dramatically come near the conception of the concert as a matter of experience, as a ritual – from the side of participants on the stage *and* also in the auditorium. Farthest at that, what I call in this my discourse „the ritualisation of an auditorium“ has got – on Czech concert scene, or better to say on the Czech classical music scene – a chamber duo Goelan. Two musicians playing on violin (and electric violin) and flute work together already about three years, they make their activities between Czech republic and Germany. They both have classical musical education and play on their concerts both earlier music and music of the 20th century – at the same time they naturally tend to the music someways progressive. They play also works of contemporary Czech composers, who write directly for them. Out of these activities they enlistment on their concert performances also their own improvisations and in the end of each concert they encourage the audience to join to their play. They turn to the audience and suggest everybody to find some tone and start croon it. They both continue to playing, walk throughout the room and support this „happening“ with their own improvisations. It is not unique experiment, they do it at each concert. The feedback is, that at the beginning people perhaps a little

shy, but finally always they go to and – this is the experience of the musicians – then „do not know, when to stop“.

III

In this discourse I wanted to highlight some – perhaps somehow "obvious", but familiarly non-detected knowledge, and to call attention to great possibilities, which the auditorium offers as a productive „fountain“ for those, who are a part of it, for every single listener. It came to my mind many times when reflecting some concert event, how would it be convenient, if listeners – if they would like – could while hearing this music perhaps lie down. The auditorium is a space not much thought about, it is rigid. Its activation could – in my opinion – not only bring another valuable impulse of inspiration to the participants in artistic work in the stage-area, but it could much more than yet return into contemporary classical musics the life and vitality, to help it from the waste, to allow people to find their cultural identity and to return the spiritual dimension to the frame of music presentation.

Computergestützte Klanganalyse bei der Betrachtung zeitgenössischer Musik und als Mittel der Interpretationskritik

Stefan Jena

Von Schönbergs "Klangfarbenmelodie" über Ravels *Bolero* bis zu Messiaens *Modes de valeurs et d'intensités* oder Ligetis Klangflächenkompositionen, von Varèses "Befreiung des Klangs" über Lachenmanns *Klangtypen der neuen Musik* bis zur neopythagoräischen Klangontologie – Klang scheint das Generalthema des 20. Jahrhunderts in der Produktion von Musik ebenso wie in der Reflexion über Musik zu sein. Spätestens seit die elektronische Musik (zumindest theoretisch) das Kontinuum der Klänge verfügbar gemacht hat, ist Klang nicht mehr nur ein musikalischer Parameter neben anderen, nicht mehr bloß Kategorie eines übergeordneten Ganzen. Klang ist Ausdruck und Auslöser eines neuen Zeitgefühls, Klang *ist* das Ganze, und zwar in einem umfassenden, totalen, wenn nicht totalitären Sinn – man denke an Joachim Ernst Berendts *Die Welt ist Klang*.

Das Sprechen über zeitgenössische Musik krankt neben vielen anderen Unzulänglichkeiten an der mangelnden Präzision bei der Beschreibung klanglicher Phänomene. Die Musikwissenschaft, insbesondere die musikalische Analyse, steht dem neuen Klangreichtum recht hilflos gegenüber, ja sie hat noch nicht einmal zu einem kohärenten Klangbegriff gefunden. Dies hat, wie es scheint, zwei Ursachen: zum einen die mangelhafte Anwendung wirkungs- oder rezeptionsästhetischer Ansätze, wie sie etwa in der Literaturwissenschaft mittlerweile gang und gäbe sind (es ist dies also ein methodisches Problem, das durchaus nicht unlösbar sein dürfte), zum anderen die Beschränktheit der zur Verfügung stehenden handwerklichen Mittel und der Ausdrucksformen. Letztere wirft die Frage auf, ob musikalische Analyse nicht überhaupt an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gelangt ist, ob Verbalisierung und Visualisierung sinnvolle (und notwendige!) Beschreibungen von Musik liefern können.

Musikalische Analyse beruht traditionell wesentlich auf der Visualisierung musikalischer, also der Zeit unterworfenen Abläufe, wodurch etwa formale Gestaltung unmittelbar faßlich gemacht werden kann. Mit Hilfe des Computers erstellte Spektrogramme leisten eine solche Übersetzung akustischer Eindrücke, die sowohl für die Analyse der Großform wie auch die Betrachtung klanglicher Details hilfreich sein kann. Ausgehend vom klanglichen Ereignis und nicht vom Notentext kann das Spektrogramm als analytischer Schlüssel zum Klang dienen.

An zwei Beispielen soll der Einsatz von Spektrogrammen zur Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts demonstriert werden. Anton Weberns Bearbeitung des Bachschen *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* (1934/35) setzt Abstufungen der Klangfarbe als Mittel formaler Gestaltung auf verschiedenen Ebenen ein. Durch computergestützte Analyse können solche Abstufungen gleichsam unter der Lupe betrachtet und allenfalls kategorisiert werden.

Kaija Saariaho's Flötenstück *Laconisme de l'aile* (1982) enthält eine Vielzahl von neuen Spieltechniken und ungewöhnlichen Klängen, die formbildende Funktion besitzen. Die spektrale Analyse kurzer Ausschnitte macht die Entstehung verschiedener Klangeffekte faßbar. Daß solchermaßen eine fundierte und detaillierte Interpretationskritik vorliegender Aufnahmen erleichtert wird, ist gleichsam ein "Nebenprodukt" dieses Verfahrens.

An Order of a Composition as a Basic Attribute of Perception

Ivo Medek

The existence of a certain order in music composition was, for hundreds of years, something obvious and indisputable and - in my opinion – it plays one of the most important roles in reception of music – both acoustics and electronics.

Is this also true today? Is the presence of a certain order still something which all compositions have in common? What exactly is order and how may it be understood. What creates it?

Modern contemporary music is differentiated from the music of previous eras by the absence of obligatory schemes on all levels of the compositional process, from the perspective of such concepts as the need for internal confession, the degree of incorporated affects, strength of thought, etc., to the most general level, across all rigidly fixed forms, to the style of set relationships on the level of the organization of actual musical material. Even in the past these schemes were often demolished, especially by those who found these limitations to be a hindrance and, by overcoming them, brought about the further development of musical composition. The elimination of some limitations, however, resulted in the origin of new, no less respected principles which characterized the new style.

The increased freedom which we observe in the development towards the 20th century is characteristic especially in the areas of harmonic construction of a piece, the degree of incorporated affects and the liberation of formal schemes. Limitations were stretched both on the level of the construction of the piece itself and in the widening of the entire spectrum of simultaneously coexisting currents. Within these currents, however, even in the 20th century there are new limitations, often no less strict than those of previous centuries. It is sufficient to recall dodecaphony, multiserialism, minimalism or the complex compositions of the Darmstadt school. But even these – and many other – rapidly progressing currents were already exhausted in their early stages and their methods, just like the methods of all preceding styles throughout music history, were deposited into a sort of "central bank" which accumulated everything brought about by the development of music. By contrast with the past, having exhausted all known possibilities, no fundamentally new procedures have appeared since the 80s. Nothing is forbidden, the central bank is accessible to all who wish to draw from it. Anything. Anything in combination with anything. Any and all material is available, of any age. Various historical materials are continually appearing, both in a consciously reflected contemporary form and consciously or unconsciously resigned to anything modern. The material thereby loses its meaning in the form in which it existed until the 70s, here as a compositional element in and of itself, capable (whether deliberately formed into a musical structure or, as with Cage, offered "in and of itself" without any further influence by the subject) of creating the necessary relationships within itself (or together with other elements) in a self-sufficient manner. The need for a certain concrete relationship and its effect generally gave rise to the search for appropriate material. From the 70s onwards it is as if a new mechanism had begun to work. Material is often not invented in any authentic form, new material is not sought, but is drawn from the "central bank" and dropped into a new context. And thus familiar, known objects come into being in bizarre successions and contexts, just as when a magician pulls out of his hat first a rabbit and then paper flowers, everything veiled in appropriate mystery concealing the artist's heart and reliably guarded by the all-embracing umbrella of postmodernism. Any critique of the quality of the material itself loses its meaning. All that may be judged is its overall expression, interest of communication and the relationships between individual materials, their impact within this resulting complex. And this may be very deceptive. And thus today the differentiation between the significant and the superficial, the "inventive" from the stupid or the deliberately amateurish (as a specific perspective on artistic creation) from the trivial, is becoming more difficult

The most significant factor appears to be the fact mentioned at the onset – that is, the fact that today – by contrast with the entire history of music composition – nothing is fixed, no limitations are

given in advance. This does not mean, however, that they do not exist in compositions. But they are determined by the composer for each piece individually and limit his own "playing field" within which is created – usually for just one piece – his own order. I regard the determination of limitations and the construction of order within a piece as the procedures which are essential and fundamental for every contemporary composer. The existence of some order is probably the only remaining attribute which all compositions today still have in common, naturally including various extreme cases, one of which is the conscious resignation of the creation of any order whatsoever.

In general there are two opposite ways of creating order: intuitive, where order arises spontaneously, and organized, which assumes the specification of order-creating elements before the actual composition of the work. On a general level order may be understood and received as the mutual relationship between centripetal and centrifugal forces within a piece. Centripetal forces strengthen the unity of a work (decrease entropy), centrifugal forces strengthen its variety (increase entropy). The former make use of the principles of similarity, repetition, reaffirmation, whereas the latter offer something new and different. The game between these two forces occurs not only on all levels of the compositional process (and within these levels), but also across them. As a general rule, an excess of centripetal force in music inclines towards monotony, an excess of centrifugal force towards fragmentation. (Neither of these two terms is to be understood pejoratively, since there may be sections of a composition or entire pieces in which the composer wishes to reach one or the other extreme.) Centripetal and centrifugal effects arise during the course of a work. Some elements on some levels of the compositional process are chosen according to the centripetal/centrifugal (C/C) principle (the centripetal nature of pitch material (mode, set, row), note duration, etc.) and act accordingly from the beginning of the piece, other elements acquire their C/C character with the passing of time.

To understand order as nothing more than a realization of the C/C system would be an oversimplification. This may be proven very simply, since even works which are resigned to the creation of this system (which does not necessarily mean that these two types of forces do not exist within them) generally have some sort of order. These two things are not interchangeable, even though the C/C system is generally the most common method of realizing order. If this is not the case, order is created on another platform and the centrifugal-centripetal relationship is replaced by a complex of other relationships. For reception the C/C system plays a basic role.

Some currents of 20th century music were so markedly established that they created a certain "super-order" (a set of similar orders characteristic of this current), generally of an easily recognizable character (ex. in minimalist music) which distinctly signals to the listener – usually after a few measures – what type of order may be expected. This gives the composer advantages and disadvantages arising from the effects of the easy recognizability of order. The disadvantage is due to the high level of predictability of further development in the instant of recognizing this order, the advantage is the freedom of nontraditional solutions, ex. the disruption of this predictability by some unexpected twist. This "shock" effect may be used in the construction of order only if a high level of predictability is guaranteed either by the above-mentioned reliance on a well-known "super-order" or through the construction of another type of order such that, before the application of the actual "shock", the established order is confirmed by its sufficient duration and easy recognizability. The estimation of this duration is one of the decisive factors in a successful response.

There are other factors which are important in the creation of order, such as the relationship between global order (of which there is constant discussion) and local order created within individual levels of the compositional process and the proportion of the latter to the former. There may exist states where global order is on a philosophical plane and the actual musical side is subordinated to a collection of orders which appear as a set of independent orders or, on the contrary, act together to create an actual musical global order, which makes possible various methods of coexistence of both these orders.

It is possible to imagine a great number of examples of solutions in the creation of order. This is not the purpose of this text. The foregoing general analysis was meant to help us find an answer to the question posed in the introductory paragraph. One may certainly say that the presence of order (including any and all extremes – random order or resignation to its conscious construction) is a common element of all compositions and that this is applicable even today.

In the above-described situation, in which the composer must always construct anew the complex of relationships creating order in a piece, it is evident that, on the one hand, its construction is something highly inventive, on the other hand, it is difficult – considering the complexity of the problem – to rely on intuitive, spontaneous solutions. The next question we must concern ourselves with is the existence of means of constructing order – means general enough that they may be used by composers of any orientation from the traditional to the orthodox experimental. The concern here is to find principles which are applicable (individually, two or more at once or in any combination between several or even all at once) to a sufficiently wide spectrum of the compositional process. Universality is given by the possibility of using these principles on various planes of the compositional process from the poetics of the composer to the actual working-out of pitch material, such that they must function reliably on all of these hierarchical levels whether used fully or partially. The final aspect of universality is the possibility of applying these principles not only in music but in all types of art dealing with the factor of time. These principles ought to serve the composer and not limit him by building new limitations, and they do not constitute any new compositional method.

In presenting the individual general compositional principles we shall respect their universality and proceed from the most general to the most specific. At the same time, there is an evident connection between the universality and necessity of applying these principles. This means that the most general are essential to consider in any compositional process, whereas the less general may be used only occasionally, partially or optionally.

From this perspective, a list of general compositional principles might look as follows:

- principle of restriction/selection
- principle of hierarchization
- principle of relationship
- principle of multivariation
- principle of chance (including alternativism)
- principle of process
- principle of uncertainty
- principle of coexistence and classification

The principles presented function within individual layers of the compositional process variously. Some may be (or must be) taken into consideration on all levels, the less general ones may be used only during certain phases of the compositional process. Each of the general compositional processes may be used with various intensity, from strict and thorough application to mere "hinting" at the principle.

Besides general principles, I would at least like to mention the group of so-called special principles which are always a subset of one or more general principles, but in the development of music they have become practically independent. This includes, for instance, such principles as:

- alternativism – already mentioned in the section on chance
- oscillation – the repeated transition between two or more entities
- latency – the creation of latent elements or processes the principle of principles whereby all of the hitherto mentioned principles are applied not to elements of a piece, as has been intended so far, but to other principles. The simplest example would be a principle of selection/restriction applied to principles of the second group or to special principles.

Medienlandschaft und Musikleben

Alfred Pranzi

Eine Musik, über die geschrieben wird, und sei sie noch so schwierig, sollte via Äther gehört werden können. Sonst ist sie inexistent. Außer Leser einer Musikzeitschrift nehmen die Mühe auf sich, ohnehin kaum erhältliche Alben anschaffen zu wollen. "skug – Journal für Musik" beschreibt viele unbekannte, aber oft schönste Musiken der Welt mit Verve, doch dass diese Musik nur Spezialisten kennen, ist ziemlich unbefriedigend.

Ich selbst komme aus dem ländlichen Raum. Mein einziger Zugang, Musik abseits des Mainstream kennenzulernen, war das Radio. Muss konstatieren, dass die Situation für einen Interessierten, eine Interessierte sich zu informieren, um vieles schlechter geworden ist. Die "Musicbox", eine der relevanten Inseln auf Ö3, wurde wie andere Sendungen mehr abgeschafft: "VII International" mit Walter Richard Langer, "Harte Währung", "Chansons" etc.

Viele Inhalte wie Jazz und Volksmusik sind zu Ö1 abgewandert, etwa in die Sendung "Spielräume". Und seit Jahren gibt es jeden Samstag zumindest die Intellektuellensendung "Diagonal". "Im Sumpf" und "Graue Lagune" auf FM4 (rund 21–24 Uhr) sind quasi die Nachfolgesendungen der legendären "Musicbox". Leider wird die "Graue Lagune" (Sonntag, 23 Uhr) von der Sendung "Kunstradio" konkurrenziert. Ebenso besteht für Menschen, die nach außergewöhnlichen Klängen suchen, hin und wieder ein Interessenskonflikt zwischen "Zeit-Ton"-Sendungen und FM4 nach 22 Uhr (siehe unten). "Zeit-Ton" selbst ist u. a. durch eine Kooperation mit "skug" bunter geworden. Jedesmal zum Erscheinen einer vierteljährlichen Ausgabe bringt "skug-Ton" Musik, die sonst nirgendwo im Äther gespielt wird.

Wer über Telekabel verfügt oder Oberösterreicher ist, kann dank dem Sender "Bayern 2" sein Wissen über Musik vervollständigen. Beispielsweise sorgen im "Zündfunk" (Mo–Fr 17.05 Uhr) manche DJs für eine exquisite Musikauswahl.

Privatradios haben nicht zu einer Vielfalt, sondern Einfalt – Uniformierung geführt. Formatradios spielen nur, was die Masse wünscht. Nivellierung nach unten. Niveaulosigkeit. Das soll aber nicht Thema sein, denn der "Bildungsauftrag" läge noch immer beim öffentlich-rechtlichen Radio. Selbst FM4 aber ist nicht wirklich durchhörbar. Ausnahmen (Spezialprogramme nach 22 Uhr) bestätigen die Regel. Sonst läuft halt Alternative Mainstream.

Aber: Speziell beim Musikjournalismus zum Thema elektronische Musik versagen Printmedien wie "Der Standard" oder "Falter". Menschen aus dem rhiz-Umfeld bestätigen, dass skug das einzige relevante Musikmagazin in Österreich ist. Dies trotz Unterkapitalisierung. Keinem Autor kann Zeilenhonorar bezahlt werden.

“skug” könnte eine Sendung auf FM4 (“Im Sumpf” oder “La Boum”) bekommen, doch unbezahlt, weil diese ja Werbung für skug sei. Eine Frechheit, da “skug” ja Content liefern würde, der sonst nirgendwo zu hören ist. Der ORF müsste froh sein darüber, weil FM4 selbst unfähig ist, dem Auftrag, kulturell unterrepräsentierte Musik zu spielen, nachzukommen. Selbstausbeutung kann nicht auch noch im Äther prolongiert werden.

Electroacoustic Music Production in Russia

Andrej Smirnov

We could easily rename the subject into "Music production in Russia: Living in the black hole" or "How to produce electroacoustic music on the moon". The last topic looks very close to the Russian reality: To get to the moon we need a good enough technological support, financially we could get a big enough concert space almost free (who is the owner?), but we still need to solve several problems: like who and how will support us with the air; how to make the promotion and to inform the audience; and even where the audience is located – on Mars, Jupiter or any other planet (obviously not necessarily the Earth); what language should we use to communicate with it; and who and how will become the mediator. Everything is possible on this way. Nobody knows what problems, insights, frustrations, treasures etc. we will find at each next step, but it's a challenge and it's important to realize it participating in any cultural projects in Russia.

Subjects to be explored and discussed:

- Russian state, Ministry of Culture, state cultural organizations or how to get a working structure without any infrastructure
- Where and how the money is coming from and where and how it finally disappears
- The state and private non-profit cultural organizations and their relations or how to get to the moon and space on it without a ticket
- Russian mass-media or how to get to the alien audience and communicate with it from the point of view of the astronomy and astrology
- Technical aspects: Russian technology or how to build your own spacecraft to get to the moon and where to get the hammer and a big enough amount of nails for it
- Where and how to dig the treasure
- Finally, who pays for what

Die Zukunft der ernsten Musik liegt in der Gegenwart

Manon-Liu Winter

Die von den Musikuniversitäten wie Hochkultur perpetuierte Apotheose der Vergangenheit treibt sie hingegen an den Rand ihrer Auflösung. Die Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte ist wesentlich. Eine selbstverständliche Verantwortung, Notwendigkeit und Freude; die Musik früherer Epochen muß daher auch geschützt, gepflegt und tradiert werden – in exklusiven Rahmen. Der Konzertsaal umrahmt kostbare Museumsstücke, heißgeliebte unwiederbringliche Exponate vergangener Verdichtung. Museum im besten Sinn.

Gefährlich ist aber die Verschleierung dieser Tatsache. Die Aufführung von Kompositionen des 15.–19. Jahrhunderts kann nicht Ausdruck heutiger Lebenswirklichkeiten sein. Niemand würde die Briefe seiner Urgroßeltern, und seien sie noch so poetisch oder ergreifend, als seine eigenen ausgeben.

Das Symphonieorchester an sich ist museal, in Klangästhetik und Präsentation – Kleidung und Gestik – deutlich als Reste des vorletzten Jahrhunderts zu erkennen. Den Nerv unserer Gesellschaft kann man so nicht mehr treffen und der junge Rapper von nebenan treibt den Stachel der Beunruhigung tiefer ins Fleisch.

Das experimentelle, kreative, sinnliche und hochintelligente Arbeiten in/mit Klängen findet jedoch statt – auch jetzt.

Mit der Wahrnehmung derselben liegt es allerdings in Österreich im Argen. Das hat viele Gründe, auch politische, ist aber vor allem auch eine Folge der Ausbildungsprioritäten an praktisch allen Musikuniversitäten wie Musikschullehrplänen dieses Kulturlandes. Es fehlt an einer grundsätzlichen Diskussion.

Neue Musik wird immer noch als Randbereich gehandelt und ihre existentielle Wichtigkeit geleugnet – so kommt es zu einer inhaltlichen Austrocknung und Musealisierung des Ausdrucksmediums Musik. Es wäre möglich die MusikerInnenausbildung vom Kopf auf die Füße zu stellen. Die letzten, sagen wir 50 Jahre, als die eigentlich zu tradierende und zu unterrichtende Kunst zu vermitteln – mit all den Möglichkeiten, die sich in dieser letzten Periode entwickelt haben, Elektronik, Interaktive Formen, freie Improvisation, Klanggenerierung etc.– um davon ausgehend Rückblicke in die Vergangenheit zu machen. Derzeit läuft es von Palestrina ausgehend langsam sich über die Jahrhunderte vortastend bis etwa 1945; im Bereich der Populärmusik bis vielleicht Richard Clayderman oder, wenns gut geht, Sting.

In den letzten Jahren haben sich in der Elektronik, freien Improvisation und Komposition neue Qualitäten entwickelt: neue Räume werden musikalisch besetzt, neue Aufführungsmodi geschaffen und vor allem gibt es viele MusikerInnen, die wieder gleichermaßen improvisieren/komponieren/interpretieren und sich mit dem Grenzbereich von elektronischem und instrumentalem Klang beschäftigen. Die Musikuniversitäten scheinen davon ziemlich unberührt und verlassen sich auf Konzepte des 19. Jahrhunderts, mit einigen wenigen Ausnahmen.

Zu Recht wurde das 20. Jahrhundert gelegentlich als das Jahrhundert sowohl des systematischen Autoritätsmißbrauchs, wie auch des schleichenden Autoritätsverfalls beschrieben. Die Philosophie, Psychologie und Soziologie sind unter verschiedenen Blickwinkeln den Wechselbeziehungen zwischen Gewaltausübung und Machtentzauberung nachgegangen.

Die komplexen Diskussionen in den 1950er und 1960er Jahren über die mehr oder minder streng serielle Kompositionsweise einerseits und die Ideen der New York School andererseits handelten u. a. auch von der Zwiespältigkeit der Autoritätsverhältnisse und Autoritätsvorstellungen, den Varianten des legitimen und illegitimen Herrschaftsgebrauchs sowie von der Abhängigkeit, die selbst im Widerstand gegen Herrschaft sich manifestierte.

Cages großer Versuch, hinter den festgefügt Autoritätsbildern die offenen Konflikte und Selbstständigkeitsbedürfnisse aktiv wahrzunehmen und den menschlichen Unabhängigkeitsträumen künstlerisch Raum zu schaffen, ist aus der Musik nicht mehr wegzudenken. Heute gibt es ganze Szenen von Musikern, bei denen die Hierarchie von Komponist zu Interpret aufgehoben, die Trennung obsolet wird; leichtfüßig über die Grenze von E und U, von Elektronischem und Instrumentalklang hinweg viele Klangsprachen entwickelnd.

Da liegt unsere Gegenwart und diese gilt es zu formen – damit sich die Zukunft nicht als Fratze der Vergangenheit entpuppt.

Arbeitsbericht „Produktionspraxis“

Participants: Wanda Dobrovská, Stefan Jena, Ivo Medek, Alfred Pranzl, Andrei Smirnov, Manon-Liu Winter

1) Manon-Liu Winter, Wanda Dobrovská, Stefan Jena:

Writing about music complicates the situation for musicians. Is it necessary at all to make music more understandable?

Manon-Liu Winter:

"Writing about music complicates the situation of musicians." – This may happen when the written text, the analysis of music, is more complicated than the music itself; or when the kind of language doesn't fit at all to the musical language of the piece.

"Is it necessary to make music more understandable by the means of words?" – Sometimes it is. It depends of the kind of music, of the situation and of the audience. Sometimes it is not. We need convincing ways of reminding people of how intelligent they already are, and of the kind of behaviour that is needed to get where they all want to go. And here is where music really can play a useful part. More than analysis. What is the order we impose, what is the order we discover? What is the relation of order to the feeling of being alive?

Stefan Jena:

The prefacing statement is nothing but an oversimplifying and anti-rational prejudice. First of all, writings on music can hardly complicate the situation of musicians for most of them don't bother reading them. No musician is obliged to deal with texts on music. If s/he does and finds the text incongruous to the music, bemusing, intricate or whatever no one can prevent her/him from breaking off reading.

It seems that, amongst all arts, the animosity towards any kind of analytical approach is most prevalent in music. This may base on a fashionable notion of music as "romantic" art. But it should be emphasized that anti-rationalism is not a romantic attitude but a 20th century misconception.

There is no such thing as an entire and definitive understanding of music in terms of literal proofs. The term "making music more understandable" therefore should be handled with care. We may, however, define "understanding of music" as a continuous hermeneutic venture. This will require both, intuitive and analytical, practical and theoretical approaches. To what extent particular methods will be useful depends on the musician but above all on the music itself. As for me, I've never heard a musical interpretation confused by an overdose of preceding analytical studies. But I've heard lots of interpretations blurting out a significant lack of background knowledge on the music to be played. In general it may be valid here what Adorno once said in a different context: "The much invoked unity of theory and praxis has the tendency of slipping into the predominance of praxis."

- 2) Andrei Smirnov, Ivo Medek, Alfred Pranzl, Stefan Jena:
Curators as composers of festivals:
How to find more audience through combining with different music programming
Motivation for audience to come to concerts/festivals
Special possibilities to get audience or to get rid of it

Alfred Pranzl:

Elisabeth Schimana and me, Organisers of the „Ex Eu“-Festival, decided to to present different aspects of music from Russia, Hungary and Yugoslavia because we ourselves like to have a festival to be more „coloured“. The engagement of the urban folk singer Svetlana Spajich (Songs from Balkan) helped us to get more audience on the day we presented artists from Beograd. Some people who only came because of Spajich were upset of the music following her solo concert but in general the feedback by the audience was positive. Some people told us that otherwise they would not have recognized that there is another interesting music coming from Yugoslavia. Besides invited authors of *skug* writing only about pop culture in *skug – Journal for Music* were really impressed from the improvisation music they never have been in touch before. In general I can say that the presentation of different contexts of playing electronic and improvisation music does not lead to misunderstanding or that somebody wants the money back. The problem that not hundreds of interested people but only 30 to 100 wanted to see and listen the „Ex Eu“-concerts is a general one. Especially in Vienna where many more concerts of Contemporary Music are held daily than in comparison in Moscow or Brno.

Stefan Jena:

Music festivals like "Wien Modern" and many others less prominent ones have proofed that there is a remarkably broad audience for modern music. It seemed to be a particularly promising strategy, applied by the "Wien Modern" managers, to play the masterpieces of the 1950s, 60s and 70s in order to sort of bridge a time gap in musical perception between the Second Viennese School and today. But on the other hand this newly established audience is now going to confront music managers as well as composers with a bunch of expectations. Those expectations might inhibit creative processes in contemporary composition. In that respect it may indeed be necessary to get rid of an audience again—or at least to disappoint certain expectations. We probably need a large diversity of festivals, audiences, interests and expectations in order to ensure freedom in all spheres of artistic creation.

3) Andrei Smirnov, Ivo Medek, Alfred Pranzl:

Organising concerts costs a lot of money. Situation in Russia, Czeck Republic, Austria

Alfred Pranzl:

Of course the situation in Austria is the best. But in case of „Ex Eu“-festival there's been a big risk. Happily *skug* magazin as the organisation responsible for realization of the festival received the confirmation of Bundeskanzleramt Kunst (Ministry of Art in Austria) one day before the start of the festival. As we had to pay the artists after their gig in advance, we had to invest some private money and otherwise to overdraw *skug*-bank account. After promise it can last some months until *skug* gets the money. Private banks are often earning money because of too late support by the state.

4) Wanda Dobrovská, Manon-Liu Winter, Alfred Pranzl:

Concert halls: still the best rooms for Contemporary Music

Alfred Pranzl:

„*skug presents*“ was held in rhiz, the best electronic music club in Vienna. But as the audience there is used to speak even during mostly loud live- or DJ-music, it did not get quiet even it was said it should be quiet because of the quiet electronic music which Jason Kahn and some days later Michael Northam played on stage. To sum it up: Music to be listened carefully must have the right spaces.

Manon-Liu Winter:

Of course we cant think of sound without space and of space without sound. Its always related. Music is like food; if you serve it in different dishes, youll notice different flavors.

Produktionsbedingungen

In welchem Umfeld entsteht Kunst, entstehen mediale Inhalte;
Medienlandschaft und Musikleben

Conditions and Circumstances of Producing: Environments for Art and for
Content; Media Landscape and Musical Life

Papers

Musical Taste and Taste for “The Other”: Music in Social Space

Mikuláš Bek

In my paper, first, I would like to give a brief sketch of a theoretical framework for my argument. That will allow me next to entertain you with some empirical data on musical taste and tolerance of the Other in the Czech society. Finally, I will present a typology of music listeners based on that empirical trip into the ears and hearts of the Czechs – a typology which is intended to pay tribute to the typology of music listeners presented by Theodor W. Adorno in its earliest version some 60 years ago, in 1938, in his essay *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In its developed form, it appeared in 1962 in frame of the book *Einleitung in die Musiksoziologie*.

As everybody knows, the notion of taste reached a literary climax in the course of the 18th century. It was considered to be a fundamental human faculty (the Germans used to call it a *Vermögen*), a competence in the affairs both of the arts and of life. Even Immanuel Kant saw taste as an honourable instance of a mediation between nature and freedom. After that time it declined in aesthetics, during the course of the 19th century, in inverse proportion to the rise of the idea of the autonomy of art. In music aesthetics, one can follow, step by step, the process in which musical taste was first reinterpreted, then emptied and finally abandoned as a central notion of aesthetic theory. And the progressive abstraction of the notion of taste is to be understood as an effort by aestheticians to accommodate the changing realities of musical life.

Let me illustrate the process with some examples from the German context. In the 18th century, taste was related to a unity of beauty, good and truth on one hand, and on the other hand to stylistic peculiarities of works of art. In 18th-century writings on music, the words taste and style frequently appear as synonyms. This understanding of taste is illustrated quite well by a passage from the *Skizzierte Geschichte der Musik* by Friedrich Daniel Schubart:

“Was aber das Wichtigste ist, so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmut und Eigentümlichkeit ist, nur nähert er sich in etwas dem Komischen.” (Schubart 1977: 86)

At the beginning of the 19th century, however, Christian Friedrich Michaelis attempted to accommodate the growing stylistic plurality of musical life. He used the phrase ‘liberal taste’ to designate a discriminating authority in the realm of music. In 1806, he wrote the following in the *Allgemeine musikalische Zeitung*:

“Der gebildete liberale Kunstgeschmack läßt jeden musikalischen Verdienst Gerechtigkeit widerfahren; keine, sonst unschuldige Vorliebe für irgendeine Manier, für antike oder moderne, populäre oder gelehrte, verwickelte oder einfache Musik, für einzelne Komponisten und Musikgattungen, verfälscht oder besticht sein Urtheil, sobald es sich über Privatgültigkeit erheben, nicht etwa bloss das Individuell-Angenehme oder Beliebte, sondern das Schöne, in seiner Art Vollkommene, den Kunstwerth an sich, betreffen soll.”

Several factors contributed to the discrediting of musical taste in the course of the 19th century. One of these was the increasing domination of concert life by historicism. In the 18th century, only ‘new’ music was played. ‘New music’ meant the music of the past two decades at the most. But in the 19th century, music by Haydn, Mozart and Beethoven was not excluded from concert programmes to allow more space for Mendelssohn and Schumann. Moreover, Bach and Palestrina were re-discovered. Judgements based on the immediacy of taste had to be replaced by historical judgements, in a double sense: both judgements made by history and judgements informed by historical knowledge. The other important force which helped to undermine the authority of taste evolved from the understanding of music as a manifestation of ‘musical thought’. It was not of crucial importance whether the meaning of this thought was sought for in the specific realm of music (Hanslick) or beyond its borders (via the aesthetics of programme music). Once music had been conceived as a ‘Manifestation des menschlichen Geistes’ (Hanslick 1990: 92) or a ‘sinnliches Scheinen der Idee’,

musical taste lost its competence as a criterion of judgement in favour of another human faculty, that of knowledge. In 1938, at the dawn of Auschwitz, Theodor Adorno in New York wrote, in agreement with this tradition:

“Der Begriff des Geschmacks selber ist überholt. Die verantwortliche Kunst richtet sich an Kriterien aus, die der Erkenntnis nahe kommen: des Stimmigen und Unstimmigen, des Richtigen und Falschen. Sonst aber wird nicht mehr gewählt; die Frage wird nicht mehr gestellt, und keiner verlangt die subjektive Rechtfertigung der Konvention: die Existenz des Subjekts selbst, der solchen Geschmack bewähren könnte, ist so fragwürdig geworden wie am Gegenpol das Recht zur Freiheit einer Wahl, zu der es empirisch ohnehin nicht mehr kommt” (Adorno 1997: 14).

Although the sociology of music is the musicological discipline theoretically competent in matters of taste, its practitioners usually become hesitant when they have to talk about taste. Their bewilderment is partly due to the influence of Adorno's scepticism, and partly to the difficulties which empirical sociological research has to solve in finding an operational definition of this complex, philosophically 'biased' notion. Many researchers prefer to talk about musical preferences or attitudes to the various music genres instead of musical taste.

The depth of this embarrassment is apparent from the long digression I have just made in introducing my lecture. Despite that, I will insist on the appropriateness of the word *taste* in speaking about people's likes and dislikes in music. There are several reasons for this. First, this short word is less cumbersome than the long-winded academic expression 'attitudes to music genres'. Secondly, I do not fully adhere to the doctrine of the death of the subject. And thirdly, I believe that it is precisely those connotations of the notion of taste which irritate and trouble empirical sociologists that raise questions of interest – at least, questions that should interest a sociology of music which does not only serve the needs of the music industry, but which keeps in mind the social reality beyond the concert hall and the CD megastore.

The replacement of the notion of taste by the more 'neutral' notion of preference focuses attention on the 'music itself', and dismantles the close relation of the aesthetic, ethical, national and social components contained in the 18th-century layers of meaning of the word taste. In an empirical sociology of music, attitudes to various types of music are usually related to social position, described in terms of incomes, profession, education, sex and age. This may be enough to answer the questions raised by the music industry, which needs to identify its customers. But it is clearly inadequate for the questions that must be raised by a sociology of music and culture which seeks to account for changes in the cultural landscape. This landscape has been created by various groups competing for power, influence, tolerance and limited resources. The identity of these groups is far from being built up only from music preferences. On the contrary, there is good reason to think about music preferences in their relationship to other preferences or dislikes.

It is not very surprising that the ambitious sociological theory of cultural consumption presented by Pierre Bourdieu returns the notion of taste to the centre of academic debate. Accordingly, I think we have reached the right time for a shift of gear, from 'meta-theory' to empiricism, and I would like to refer to some of the results of an empirical survey of music audiences in Prague. The data were collected in 1993 at the concerts of five ensembles, representing various music genres. The respondents had to answer sets of questions concerning both their musical taste and their attitudes to social groups which were considered somehow 'problematic' for Czech society. The 'problematic' groups included gypsies (Roma), blacks, Germans, Slovaks (this was just after the division of the Czechoslovak federation), homosexuals, prostitutes, anarchists and skinheads. Musical taste and the 'taste for the Other' were to be indicated on a scale of three, ranging from negative (I dislike), through neutral (I do not care) to positive (I like, I feel sympathy).

Five audiences were examined:

1. the audience of the *Agon* ensemble, specialising in new and contemporary music (from the 60's onward) including minimalist music, some serial music, John Cage etc.
2. the audience of Amy Lynn Barber, an American percussionist who lived in Prague for a few years. She played contemporary percussion music. Her public included many percussionists among the students at the Prague conservatory.
3. the audience of the *Duodena* ensemble, specialising in early music, mostly vocal music of the 16th and 17th centuries.

4. the audience of the *Original Prague Syncopated Orchestra* (OPSO – Originální pražský synkopický orchestr), a band specialising in revivals of jazz and dance music of the 1930s, played in an 'authentic' fashion. It is of interest that it is precisely this music that Adorno opposed most strongly: it is the 'jazz' that he had in mind when he wrote his essays on jazz and popular music.
5. the audience of the *Yo-Yo Band*, a rock band influenced by reggae music, which has been one of the most successful Czech bands in the 1990s.

The survey was intended to compare the audiences both with respect to their musical taste and their 'taste for the Other', as I have called it. I do not intend to annoy you by flooding you with empirical data and tables, coefficients and significance levels. Nevertheless, I cannot resist the temptation to present the results of the 'discriminant analysis', albeit in a very summary form. This particular statistical procedure compares the audiences according to several functions extracted from a large set of variables, in this case variables that relate to the various musical genres, and the attitudes to groups of people who are significantly different from the Czech man in the street. The final presentation of these analyses is made in the form of graphs which position the audiences in a space defined by two axes representing the two most important functions. If we examine the musical taste of all five audiences in this way, we can distinguish four discriminating functions. These are 'background functions', which work under the surface of the variables, and thus under the surface of musical taste. I would interpret them in the way shown in Table 1, which helps us to identify their meaning. The table gives, statistically speaking, 'pooled within-groups correlations between discriminating variables and standardized canonical discriminant functions'. The coefficients vary in the range from $-1,0$ to $+1,0$. Positive value expresses positive correlation between a variable (in this case, an attitude to a specific musical genre) and the 'background function'.

Musical genre	Function			
	1	2	3	4
contemporary art music	0,525	-0,371	0,429	-0,427
traditional jazz	-0,443	-0,129	0,438	-0,197
country & western	-0,423	0,379	0,186	-0,001
independent rock	0,388	0,019	-0,222	-0,152
folk music	-0,241	-0,074	-0,034	0,066
brass band music (dechovka)	0,001	0,565	0,458	-0,057
pop	0,035	0,459	0,023	0,192
heavy metal	0,345	0,346	0,114	0,191
opera	-0,048	-0,297	0,592	0,426
folklore	-0,041	-0,332	0,503	0,118
classical music	-0,109	-0,350	0,454	0,080
operetta	-0,288	0,236	0,396	0,054
modern jazz	0,228	-0,090	0,270	-0,007
punk	0,248	-0,020	-0,270	0,063
rock of the 60s (oldies)	-0,074	0,036	0,011	0,176

I suggest this interpretation of the four extracted functions:

1st function: innovation versus tradition;

2nd function: popularity versus elitism;

3rd function: art as professionalism versus an amateur's independence from rules;

4th function: 'culinary' art music as sensual pleasure versus cacophony.

In the second step, discriminant analysis relates the particular audiences to the extracted 'background' functions. The mean values for each group (audience) have been calculated:

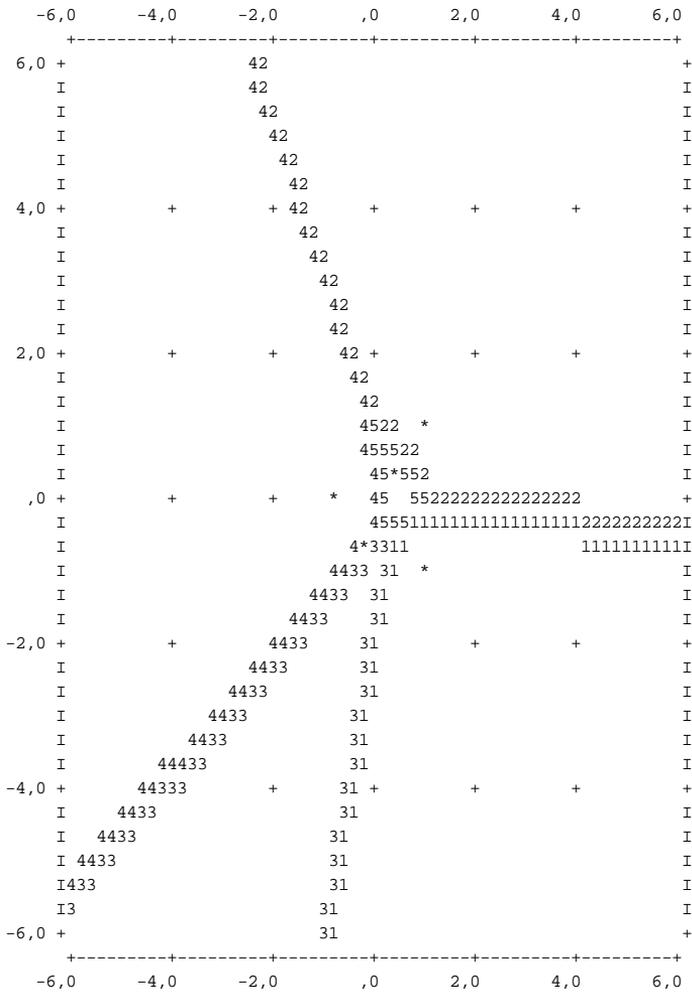
Table 2: Functions at Group Centroids

Audience	Function			
	1 innovation	2 popularity	3 professionalism	4 culinary
Agon	0,907	-0,931	0,047	-0,380
Barber	1,058	0,981	0,550	-0,059
Duodena	-0,143	-0,694	0,466	0,684
OPSO	-0,788	0,100	0,037	-0,162
Yo-Yo Band	0,353	0,288	-0,634	0,255

The results can be represented by a 'territorial map' which positions the audiences in a two-dimensional space defined by the two most significant functions. Horizontal axe represents the polarity tradition (minus values) versus innovation (plus values), vertical axe represents the polarity elitism (minus values) versus popularity (plus values). The particular audiences 'settle down' in particular regions or sectors of this landscape.

72 Produktionsbedingungen

Territorial Map 1
 (Assuming all functions but the first two are zero)
 Canonical Discriminant
 Function 2



Canonical Discriminant Function 1 Symbols used in territorial map

Symbol Group Label

- 1 1 Agon
- 2 2 Barber
- 3 3 Duodena
- 4 4 OPSO
- 5 5 Yo-Yo Band
- * Indicates a group centroid

A similar procedure applied to the attitudes to the social groups again allows the extraction of four background functions:

I suggest this interpretation of the extracted functions:

1st function: tolerance of fascism;

2nd function: tolerance of ethnic difference;

3rd function: tolerance of disorder;

4th function: sympathy for the weak and oppressed.

These functions allow one to discriminate between the audiences as shown in Table 4:

Audience	Function			
	1 fascism	2 ethnic difference	3 disorder	4 sympathy for the weak
Agon	-0,564	0,376	0,279	-0,039
Barber	0,806	0,125	0,262	0,056
Duodena	0,052	0,341	-0,293	0,247
OPSO	0,062	-0,022	-0,134	-0,133
Yo-Yo Band	-0,196	-0,502	0,077	0,100

The Map 2 gives the results in a brief form. The horizontal axe represents the polarity 'opposition to' (minus values) and 'tolerance of' (plus values) fascism, the vertical axe the polarity 'xenophobia' (minus values) and 'tolerance of ethnic difference' (plus values).

2nd function: 'Blut und Boden' values (fascist, hostile to gypsies, homosexuals and to new music);

3rd function: 'Bildungsbürger' values (high appreciation of art, a surprising sympathy for the devil – for skinheads – as somebody has to do the dirty jobs and to maintain the standards of hygiene in public spaces – clearances);

4th function: 'old' culinary values with old resentments against Germans.

Now I will return to theory to draw some conclusions. The empirical survey referred above was not intended as a quantitative measurement of the musical taste of Czech society. Academic institutions do not usually have enough financial resources for extensive studies of that type, and the music industry does not need such information. It was intended that the survey should construct a typology of listeners to music based on some empirical data.

In the framework of the sociology of music typology of listeners due to Theodor Adorno has played an important role. He presented his typology first in a rudimentary form in 1938 and developed it further in 1962 in the book *Einleitung in die Musiksoziologie*. It included the following ideal types: *Expert*, *gute Zuhörer*, *Bildungskonsument*, *emotionale Hörer*, *Ressentiment-Hörer*, *Jazz-Expert* and *Jazzfan*, *Unterhaltungshörer* and finally, the type of the *gleichgültige, unmusikalische, antimusikalische Hörer*. This typology was based on a strict idea of adequate listening and ordered the particular types hierarchically according to this criterion. This Hegelian concept of the 'objective content' of a work of music has been criticised from phenomenological, hermeneutic point of view and other 'constructivist' perspectives. I think it does not offer any base for 'discrimination' on the musical scene today. Nevertheless, Adorno's typology is still useful in that it combines the criterion of the adequacy of listening to music with a set of social and psychological characteristics. It focuses attention on the relation of listeners to music to the power, authority and tolerance of the Other.

I will offer a typology of listeners to music in the Czech Republic or in Prague, which aims at addressing these problems. The following types are in fact ideal types in Max Weber's sense. They mark 'outer limits', extreme positions, or 'Grenzwerte'. They are not extracted directly from empirical data as means or median values of particular music audiences. Even if it were possible to do that by means of cluster analysis, I adhere to the belief of Walter Benjamin, who holds that a situation is to be understood from its extremes, and not from mean or most frequent values.

Nevertheless, I have used various statistical procedures, mainly factor analysis, to derive as much empirical 'inspiration' as possible from the limited sample.

1st type: the *rebellious listener* who prefers independent rock and other 'hard core' music, and has some sympathy with contemporary art music and modern jazz. He has profound sympathy for the anarchist movement. He has no taste for such traditional genres as country music or opera.

2nd type: the *amiable listener* who likes contemporary art music but not aggressive rock. He has more sympathy for folklore and he stands for solidarity with the weak and any other groups, who suffer injustice from the common man: with gypsies, blacks, Germans (one should not forget that they have been banished from the Eden of the Czech kingdom), Slovaks and gays. Significantly, prostitutes are excluded from the range of his sympathy, and anarchists and skinheads as well.

3rd type: the *serious listener* whose chief preference is for opera, classical music and folklore, with slightly less (but still substantial) liking for contemporary music and traditional jazz. He detests popular music and has sympathy for Slovaks, his lost brethren. He does not tolerate prostitutes very much, nor does he care too much about the 'other'.

4th type: the *popular listener* whose chief preference is for 'popular' (völkisch) brass-band music (pseudo-folklore) and pop music. Some country and heavy metal music appeal to him as well. He has no taste for folklore, and dislikes art music and independent rock. He particularly detests homosexuals, gypsies, anarchists and blacks. He has sympathy for skinheads.

5th type: the *criminal listener* is a dark personality; he likes punk, and dislikes soft rock of the 1960s and classical music, but is attracted by prostitutes, skinheads, anarchists, homosexuals and Germans (in this case, it should not be forgotten that all Germans were not suffering in exile).

6th type: the *country man* who likes country and folk music, soft rock and hates contemporary art music. He bears a neutral attitude to other people.

7th type: the *jazz fan* who loves jazz and excludes everything else from his horizon. His obsessiveness borders on autism.

The typology by Adorno has the capacity of offending everyone. I do not intend to offend anyone, but I think we all bear some traits of each type in us. It is possible that these types are roles that we can play in our lives throughout. I am not quite sure. I would certainly hesitate to relate these types directly to particular social positions. Even Adorno was very hesitant about that. The direct relationship between taste and social position identified by Bourdieu in France of the 60s, has recently been questioned, especially in diagnoses of postmodern society. But the debate on that would supply enough material for more than another one lecture.

Bibliography:

Adorno, T. W. (1997) *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften 14). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Michaelis, C. F. (1806) 'Ueber musikalischen Geschmack', in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 9, S. 50–57.

Hanslick, E (1990) *Vom Musikalisch-Schönen*. Mainz: Schott.

Schubart, C. F. D. (1977) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Reclam.

Aspekte der Popularisierung der digitalen Künste Pop-Music und Computer-Musik

Werner Jauk

Die Genese der elektronischen Musik aus der Übertragung der Reihentechnik von der Makrostruktur der zeitlichen Gliederungen und Beziehungen im Tonraum auf die Mikrostruktur des Klanges, die Genese der *musique concrete* aus der Zuwendung zum sozial "wahren" Klang, die Entstehung der Computermusik aus dem algorithmenhaften Strukturdenken..... ob als Formalisierung "beziehenden Denkens" (H. RIEMANN 1914/15) aus einem linguistisch dominierten Denken begriffen und in der Kategorie von Absoluter Musik etabliert oder ob aus strukturalistischer Sicht beschrieben in der gleichsam grammatikalische Strukturen von Zeichen angenommen werden, eine strukturdominierte Vorstellung von Musik zeigt Kontinuität und Dominanz in dieser Entwicklung.

Körper und Klang

Meist implizit, bei BOULEZ (1975) expliziert, wenn er sich auf Schönberg's Klangfarbenmusik bezieht, steht das verbale Bekenntnis, die Strukturarbeit stehe im Dienste der Klangarbeit. Dagegen ranken sich ästhetische Theorien bis zu Postulaten der Rezeption, die den adäquaten Hörer an der Struktur indizieren (vgl. ADORNO 1949).

Dass musikalische Strukturen Formulierungen auch der Wahrnehmung und emotionalen Prozesse seien, liegt bereits dem SCHENKER'schen (1935) Ursatz zugrunde wie der psychobiologischen Theorie der experimentellen Ästhetik BERLYNES (1970, 1971, 1974) und wird in systemischer Musiktheorie im Verein mit den geänderten Wahrnehmungsbedingungen neu exploriert. Diese sind nicht nur durch die bislang ungeahnten Möglichkeiten exakter Konstruktion, sondern vor allem durch die Neuartigkeit aufgrund der vollkommen willkürlichen Machbarkeit in die diachrone und synchrone Strukturarbeit der Computermusik eingebracht worden.

Musikalisches Material warob seiner zeichenhaften Präsenz stets von einer Objektbezogenheit unabhängig; die Digitalisierung hat schließlich auch klangliches Material von seiner physikalischen Bedingtheit gelöst, die damit verbundene Machbarkeit hat (gelernte) Wahrnehmungsformen irritiert und entsprechende Forschung motiviert.

Wie die Musiktheorie ist auch diese Forschung zur Musik- und Klangwahrnehmung möglicherweise einem strukturalistisch linguistischen Denken gefolgt. Vor allem kognitive Ansätze haben Informationsverarbeitungsmodelle in Analogien zur maschinellen Informationsverarbeitung favorisiert, musikalische Information wurde unter den Primat des musikalischen Denkens gestellt. Kompositorische als körperliche Arbeit wie emotionale Verarbeitung und Kommunikation waren diesen Modellen meist fremd.

Aus dem "rigiden Kanon zusammengefügter Oppositionspaare (z.B. Kultur/Natur, Geist/Körper, Objektivität/Subjektivität, [...] Bourgeoisie/Arbeiterklasse)" idealistischer Ideologie gespeist war die Emotionsforschung aus der Musikforschung verdrängt und damit primär körperliches Empfinden. "All unsere Musiktheorie und Notationssysteme sind so angelegt, dass sie auf bestmögliche Weise jene Dimensionen der Musik verdecken, bei denen es um körperliches Erleben geht" (McCLARY 1990 S. 14).

"Die Wendung zum Körper [ist] das wohl auffälligste Merkmal des Populären in der Musik des 20. Jahrhunderts" (WICKE 2001 S. 41).

Die Rock-Musik hat den Körper als Organ der Produktion wie der Rezeption in die Musik des 20. Jhdts (zurück-) gebracht "Aus der Symbiose von Körper und Klang ist der verkörperte Klang geworden" (ebenda S. 44); Musizieren ist eine "Körperpraxis, "Musikhören stets zuerst eine Betätigung der Sinne" bevor mögliche zeichenhafte Überformungen einsetzen (ebenda S. 44).

Klang ist "Ergebnis einer primär körperlichen Performance (ebenda S. 44). Instrumententechnologie hat einerseits körperorientiertes Musizieren mit Interfacetechnologie realisiert, hat Partizipation ermöglicht und andererseits mit Verstärkungstechnologie das körperliche Empfinden von Klang zu einer ästhetischen Größe gemacht. Musik der High Intensities hat Erfahrungen des Punk mit

technoiden pattern-orientierten Kompositionstechniken zusammengeführt: Klang und Struktur wurden in den Arbeiten von Glenn Branca und Rhys Chatham zu höchster Intensität verdichtet. Seit W. WUNDT (1874) gibt es klare empirische Belege, dass Intensität aktivierungssteigernd wirkt; unter entsprechender physiologischer und emotionaler Reagibilität können klangliche und strukturelle Dichte zu entsprechender physiologischer Erregung führen, zu acoustic driving effects (vgl. HARRER 1973, HARRER & HARRER 1985).

Techno ist komponiertes acoustic driving – parawissenschaftliche Argumente der Szene stützen dies. Hat solcherart physiologische Fundierung innermusikalischer, musiktheoretischer Aspekte (hohe Intensitäten wie dichte repetitive Strukturen) oftmals "legitimierenden Charakter", so belegt sie auch, dass eigene (Musik-)Theorienbildung Pop auch als musikalisches Konstrukt "ernst" werden läßt – der Pop-Diskurs hat dieser Kunst bereits zum Siege verholfen (vgl. JACOB 1997), kulturwissenschaftliche Sichtweisen gesellschaftlicher Gefüge sind längst pop-dominiert. Eine gegenseitige Durchdringung ist beobachtbar, die Akademisierung ist mittlerweile auch Teil des Funktionsgefüges Pop, über dieses Medium "Akademisierung" fließen Entwicklungen (primär der Programmtechnologie) in den Pop und dringt Sound-Ideologie in den einstmals abgeschoteten e-musikalischen Bereich; das Forum IRCAM wurde zu einer Schnittstelle dieser Art.

Dass Ausbildungs- und Forschungsstätten der elektroakustischen und akousmatischen Musik, am Klang orientiert, bereits früher Musiker aus dem Bereich des Pop anzogen und aufnahmen, liegt an der gemeinsamen Nähe zum Klang und seiner körperlichen wie emphatischen Empfindungsqualität, dessen direktes Spiel, und nicht die Setzung von Zeichen, kompositorische Arbeit ist. Interfacetechnologie fokussiert dieses direkte Spiel.

Die gemeinsame Klangdominanz also, der unmittelbare Bezug zwischen Körper und Klang in seiner Generierung in den interaktiven modulierenden Steuerungen, wo unmittelbare körperliche Formung von Klang als Modelle der Feedbackkontrolle im Rock bereits ausgebildet zu technoidem Musizieren mittels wo/man-machine-interfaces weitergeführt wurden, und schließlich der in der Komposition angelegte Körperbezug der Rezeption führen die Elektronische Musik über die gemeinsame elektroakustische und technoide Basis in den Bereich der populären Musik.

Interaktion

Die Interaktion mit Maschinen über das Interface findet in der instrumentellen Ausdrucksspielweise des Rock eine Entsprechung.

Die Spielweise Jimi Hendrix ist abseits der Umsetzung von Zeichen in Klang die direkte Formung des Klangs durch den Körper auf der Basis jener Erregung-Bewegung-Klang-Koppelung (vgl. SUNDBERG 1987), die das Ausdrucksverhalten an den Ausdrucksklang, die mit Emotion einhergehen (vgl. RÖSING 1981), verbinden. Baily pointiert, dass man "Musik als Ergebnis von Körperbewegungen umgesetzt in Sound ansehen kann" (BAILY 1977, 330). KNEPLER (1977) sieht in der Überformung des Emotionslautes, andere in der Instrumentalisierung/Überformung des Ausdrucksverhaltens den Ursprung von Musik bzw. des Musizierens/des Tanzens. Vor jeglicher zeichenhafter Überformung ist der Emotions-Laut der Rock-Musik eigen, dem Techno als acoustic-driving wesentlich.

Interaktion mit Maschinen hat in dieser ursprünglichen Form des rock-musikalischen Musizierens ein Vorbild, wo/man-wo/man-interfaces in den musikalischen Formen, die aus informeller Kommunikation gestalten (JAUK 1999). Solche sind originären kollektiven Musizierformen nicht-europäischer Herkunft eigen, die die kollektive freie Improvisation des Jazz der späten 50er Jahre in die europäische Musik einbrachte, die rockmusikalischen Formen der späten sixties popularisierten und nach Überwindung der Anlehnung an spätromantisches Virtuositentum tastaturgetriggerten Synthesizersteuerungen, dessen Spielverhalten des vom Bürgertum besetzten Klavier entlehnt zur Pop-Symbol Gitarre mutierte die kommunikationsbasierten technoiden Künste theoretisch fundierten – Musik war hier modellbildend. Polyphonie kann als Formalisierung dieser nonverbalen Kommunikation erachtet werden, denn Polyphonie sagt "Wir" (ADORNO 1958).

Das Spiel abseits der Zeichenhaftigkeit ist ein Spiel abseits idealistischer Haltung und ihrer Körperfeindlichkeit, es ist ein Spiel, gerade mit dem körperlichen Empfinden/Ausdruck von/durch Klang und Struktur dass das action-painting dem Musizieren entnahm (vgl. HABERL 1973). Bei individuellen und kontextuellen verstärkenden Bedingungen wie diese das (gemeinsame) Musizieren bietet, ist unmittelbare körperliche Erregung durch Sound nachweisbar (HARRER 1973, HARRER & HARRER 1985). Für funktionale Musiken nicht-europäischer Herkunft und Rock-Musik, verstanden als funktionale Musik zur Erregung/Aufwiegelung, ist dies die kompositorisch angelegte Rezeptionsart. Diese gründet auf der Erfahrung der Koppelung physikalischer Schwingung mit physiologischer Erregung/Spannung und entsprechender emotionaler Zuständlichkeit. Sie ist die Basis der Interaktion; aufgrund der Allgemeingültigkeit dieser Erfahrung ist sie auch Basis kommunikativer Prozesse, kollektiver Ereignisse.

Interaktion wird dabei vom musizierenden körperhaft "steuernden" eines Instruments, der Extension des Körpers, auf den kommunikativen Akt zwischen handelnden Agenten (vgl. BALES 1950) erweitert. Kommunikation: Gestaltung und das Kollektive

Abseits eines reaktiven Verständnisses von Informationsübertragung impliziert Interaktion verhaltensändernden Informationsaustausch (vgl. JAUKE 1995). Interaktion in informellen Kommunikationsprozessen schafft Gestalt, stets veränderliche, und in Wechselbeziehung damit kommunikatorische Strukturen, wo Information auf die Nodes und diese auf die Information wirken, da jede Information auf der Basis des Wissens des Empfängers dekodiert wird und diese Interpretation als Wissenserwerb zugleich die Wissensbasis verändert – dieser Prozess geschieht in einem fluiden Prozess vieler gleichzeitig interagierender Kommunikateure.

Sie sind jene grundlegenden musikalischen Prozesse, die in der freien kollektiven Improvisation musikalische Gestalten schafft, sie sind in der Verdichtung im Kompositionsprozess das "Wir", das die Polyphonie sagt. ADORNOs kritische Bemerkungen zur musikalischen Objektivation gehen davon aus, "dass Musik insgesamt, und zumal die Polyphonie,....., in den kollektiven Übungen von Kult und Tanz entsprang.... Polyphone Musik sagt >wir<, selbst wo sie einzig in der Vorstellung des Komponisten lebt." (ADORNO 1958 S. 23–24).

Lernfähige Programme simulieren diese auf der Basis der mit kognitiver Informationsverarbeitung erklärbaren kommunikativen (Gestaltungs-) Prozesse und binden sie in net-art Projekte ein (JAUKE, RANZENBACHER 1999).

Kommunikatives Verhalten ist nicht nur gestaltend, sondern auch gemeinschaftsbildend, ein Parameter der Selbstdefinition von net-art (vgl. De KERCKHOVE 1995). Kollektives Verhalten ist eines des gemeinsamen Schicksals" wie es ein Gesetz der Gestalttheorie beschreibt; dies wirkt auf kollektive Prozesse lustvoll verstärkend (vgl. BENJAMIN 1936). Musik als die Überhöhung des Lautes wie des Verhaltens, das mit der Emotion verkoppelt ist, macht diese ob der Allgemeingültigkeit/-verständlichkeit zu einem Medium der Kommunikation somit wiederum zu einem Verstärker kollektiver Ereignisse auch in der Rezeption. Gerade das Ausdrucksverhalten als Motor instrumentellen Spiels, wie die bedeutungsgleiche körperliche Rezeptionsart ist in der happening-ähnlichen Event-Situation des Pop kommunikatorischer Verstärker. Wiederum dringt ein der Musik eigenes Prinzip, ob der idealistischen Körperfeindlichkeit aus der europäischen Musik ausgegrenzt, im Pop wiederentdeckt, über die Annäherung der beiden Bereiche als musikalisches Prinzip in die Neuen Künste ein. Masters of Ceremonies des Techno gestalten bewußt diese kollektiven Prozesse im Übergang zu technoiden Net- und Kommunikationskünsten werden diese popularisierenden Tendenzen des Kollektiven über musikalische Mittel theoretisiert/genutzt.

Künste des common digits

Abseits eines kurzzeitigen Verständnisses von Kunst als Alternative zum Leben – politisch mit dem Bürgertum erstarkt, heute noch in restaurativen Haltungen dominant – galt/gilt stets das Postulat Kunst= Leben/Leben=Kunst.

Sensorienspezifische Künstlichkeit folgte dieser Haltung entgegen der multisensoralen Lebenssituation. Das Programm des Futurismus, die Musikalisierung des Bildes durch seine Dynamisierung (vgl. RÖTZER 1989, 1991, FLUSSER 1985, CHARLES 1989 et. al.), die Einbindung des

Prozesses und letztlich die Umbewertung des Alltags in der Pop-Art haben mit der vom amerikanischen Pragmatismus (vgl. SHUSTERMAN 1994) getragenen Haltung *Leben=Kunst/Kunst=Leben* die Kunstsparten aufgeweicht.

Die Verschmelzung der an die Sensorien gebundenen künstlerischen Sparten ist mit der Digitalisierung endgültig vollzogen – "Material" der Künste ist das *common digit* (JAUKE 1999): unabhängig von einer möglichen ursprünglichen Materialität durch Digitalisierung die Konvertierung auf die Zeichenebene, und unabhängig von einer Objekt-Subjekt-Beziehung durch Transformationsprozesse der Rezeption liegen "Materialien" in gleicher zeichenhafter Form als digitales Alphabet (CLAUS 1988) vor. Ihre Gestaltung ist von Erfahrungswerten gelöst, die uns als Natur-Gesetze erscheinen. Die hohe Koppelung von Ereignissen in der Umwelt sowie der Erfahrung aus unserer Korporalität verführen uns zur Annahme mechanistischen Verhaltens in einer um die *body-environment-interaction* erweiterten Wahrnehmung, also einer von Wahrnehmungsleistung auf Wahrnehmungsaktivität erweiterten Erfahrung der Welt (vgl. GIBSON 1982) Wahrnehmung wird mit Motivation zusammengeführt. Die Welt der Zeichen entzieht sich der körperlichen Erfahrung. Dennoch – Körperlichkeit spielt eine neue Rolle. Die Zuwendung zu – ob ihrer Zeichenhaftigkeit – willkürlichen Strukturen ist von deren hedonischem Wert geregelt, somit von einer basalen Körperfunktion. Hier treffen sich popmusikalische, maschinenimmanente Produktions-/Rezeptionsmechanismen digitaler Künste mit strukturalistischen Theorien der Gestaltung der zeichenhaften Musik, wie sie der Schenker'sche Ursatz vorsah, mit allgemeinen Lebensformen einer hedonistischen *pop-culture* in Abgrenzung von den aufklärerischen Intentionen der *new-culture* und der bewahrenden *old-culture* (vgl. BOHRER 1979). Die hedonische Qualität "Spannung-Lösung" gilt als musikalisches Gestaltungsprinzip, aber auch als Regulativ einer von sachbezogenem Verhalten weitgehend befreiten Erlebnisgesellschaft (vgl. SCHULZE 1993).

Über die Gestaltung zeichenhafter Ereignisse nach dem Lustprinzip, über die direkte Gestaltung aus dem körperlichen Ausdrucksverhalten mittels "musizierenden" Verhaltens durch Interfaces, durch die Partizipation an der Gestaltung und schließlich deren Realisierung in informellen kollektiven Kommunikationsprozessen ist den digitalen Künsten die Potentialität zur Popularisierung eingeschrieben. In ihrer Zeichenhaftigkeit, mit dem Musizieren und diese im Kollektiv abseits der arbeitsteiligen Gemeinsamkeit ist Musik das Modell dieser Künste des *common digit*s, die interaktiv gestaltende Kommunikationskünste sind. Diese haben die Idee ASCOTT'schen (1989) "Gesamtdatenwerkes" überschritten, dem auch das mit dem Deutschtum assoziierte Gesamtkunstwerk anhaftet (vgl. BROCK 1983).

Schlüsse

Die Ideologie der direkten Arbeit am Klang, in der *musique concrete* noch an die Physik des Klanges gebunden, ist durch die Digitalisierung in den Bereich der willkürlichen Machbarkeit vorgestoßen. Die Generalisierung dieser Erfahrung und in weiterer Folge die kommerzielle Verfügbarkeit der (mittlerweile) Billigtechnologien haben diese Arbeit am Klang in seiner zeichenhaften Repräsentation popularisiert und in die Nähe der Klangdominanz der Popmusik gebracht, einer Popmusik, die seit ihrer Symbiose mit den Medien in den 50er Jahren auch mit der Medientechnologie experimentierte, diese in ihre kompositorisch klangliche Arbeit integrierte. Der tastaturgetriggerte Synthesizer, am Klavier und damit an spätromantischer Virtuosität orientiert, der sich im Wechselspiel mit Art- und Fusion Rock etablierte und die Erprobung der Annäherung seiner Spielweisen an jene der Rock-Gitarre (vgl. J. HAMMER) waren schnell überwunden.

Nutzen zwar beide Musikarten auch die am Sprachparadigma orientierte Zeichenhaftigkeit – als Zitat oder ikonischen Verweis in der *musique concrete*, als Medium der Selbstreflexion im Popspätestens seit der Pop-art – so ist Klang primär in seinem funktionalen Charakter genutzt. Es geht beispielsweise beim Sampling nicht "um das aufklärerische Ausstellen von Geschichtlichkeit und Zeichenhaftigkeit" (DIEDERICHSEN 1996), sondern um den funktionalen Charakter von Klang.

Das Studio als Instrument wird, aus der elektronischen Musik entlehnt, im Pop emanzipiert. Mit massenhafterzeugter (dadurch) Billigtechnologie ist jener Amateurismus begünstigt worden, der in den 50er Jahren mit der maschinellen Fertigung der (Fender-) Gitarre eine erste Verstärkung erfuhr. Die Generalisierung willkürlicher Machbarkeit innerhalb von Zeichensystemen und digitalisiertem

Klang hat als Verfügbarkeit, gepaart mit technischer Verfügbarkeit, musikalische Arbeit popularisiert, allgemein zu einem Demokratisierungs-, einem Informalisierungsschub beigetragen (vgl. BROWNE 2000).

In der Rezeption jenes technisch sowie ästhetisch bestimmten crossovers wuchs eine Generation aus dem Pop heraus die primär an Klangarbeit interessiert ist. Sie trifft auf eine musikalische Haltung aus der seriellen Musik, die Strukturarbeit als die Komposition von Klang im dia- und synchronen Zueinander erachtet, letztlich als Formalisierung beziehenden Denkens.

Computermusik ist einerseits nun die Perfektionierung dieser Strukturarbeiten am Kriterium der Wahrnehmung im Sinne der Coordination et Recherche, andererseits die unmittelbare, abseits von ihrer zeichenhaften Repräsentation Formung von Klang durch den Körper. Eine hohe Mediatisierungsstufe der musikalischen Zeichensprache sowie eine frühe Mediatisierungsstufe des Ausdrucksgestischen finden in der Computermusik und dem interfacetchnologischen Musizieren zusammen.

Der hackerartige Use von Kommunikations- und Informationstechnologie bringt aber auch eine klare Entgrenzung dieser Musik hinsichtlich ihrer bisherigen Komposition/klanglichen Realisierung und Aufführungsform und führt sie aus dem "Musik-Leben" heraus.

Paradigmen der interaktiven Maschinensteuerung, die realtime Steuerung musikalischer Prozesse am Vorbild der Tonbandschleifen, der voltage controlled Regelung im Synthesizer, die nach Reich (vgl. SCHAEFER 1987) in der minimal music und der op-art ihre kompositorische Verwirklichung fanden, sowie das schleifenbildende Denken des Computers in der algorhythmischen Komposition, im Looping direkt auf den Klang aber auch andere digitalisierte Materialien angewendet, weiterhin die Interaktionen mit anderen Künsten und schließlich die Arbeit am common digit in den Computerkünsten, wo die sensorale Realisierung Sache des Interfaces ist und damit die auf die Logik der Sensoren basierenden Kunstsparten transgredieren, haben die elektronischen Künste in die Neuen Künste integriert.

Die vollkommene Zeichenpräsenz digitalen Materials trägt einerseits die Potentialität zur Überwindung des Körpers, zur Schaffung virtueller Realitäten immaterieller Art – abseits jeglicher Subjekt-Beziehung – in sich. Virtualität stellt die Frage nach unserer Körperlichkeit und der daran gebundenen Wahrnehmungs- und wiederum daraus resultierenden Denkweisen neu (JAUKE 2000, 2001). Sie führt andererseits zumindest zur Neubewertung des steuernden Lustprinzips des Körpers und damit zum "Rückgriff" auf originäre und rockmusikalische Musizierformen (im Kollektiv).

Hier findet ein Bruch mit dem Strukturdenken und dem damit einhergehenden Sprachverständnis von Musik, insgesamt dem linguistisch strukturalistischen Denken statt, hier findet eine Rückkehr vom gesetzten Werk zum Prozess, hier findet die Abkehr vom Autor zum gemeinsamen Gestalten, hier findet die Abkehr vom Primat des Denkens zur körperlichen Empfindung statt. Dies gliedert Musik in einen ästhetisierten Alltag als bestimmenden Teil einer hedonistisch bestimmten Lebenskultur ein – nicht als oberflächlich zu bewertendes Luststreben, sondern aus der Tatsache heraus, dass Struktur/Klang im Musizieren und deren kollektiven Formen von der körperlichen Urkraft, der Spannung – Lösung, bestimmt ist, also eine körperbezogene Form ist.

Abseits der körperbedingten Erfahrungen, die in mechanistischen Vorstellungen münden, regelt Spannungs-Lösungs-Empfinden des Körpers willkürliche Strukturen. Dies ist im Ausdruckscharakter des Musizierens originär vorgegeben und bestimmt dessen kommunikativen Wert, es stützt (wahrnehmungstheoretisch) abendländische Tonalität ebenso wie Computermusik und verdichtet sich im Techno völlig in seiner funktionalen Bestimmtheit.

Beides löst die Elektronische und Computer-Musik zunehmend aus dem ihr angestammten kulturellen Umfeld.

Die leichte Öffnung der Ausbildungs- und Forschungszentren, die Ausweitung der Szene, ihrer Örtlichkeit wie ihrer Rezipienten, reflektieren dies – das Fachpublikum stagniert und denkt weiterhin in sensorienbezogenen Kunstsparten und unter impliziter Berufung auf das Besondere

82 Produktionsbedingungen

hochkultureller Formen letztlich in den auch politischen Werthaltungen von körperbezogener Unterhaltung und dem Ernst des Denkens.

An innermusikalischen Betrachtungen sowie empirischen Belegen einer veränderten Rezeption zeigt sich der kulturelle, soziale und politische Gap.

Literatur

- Theodor W. Adorno (1958): *Philosophie der Neuen Musik* (1949) Neuausgabe: Frankfurt Suhrkamp
- Roy Ascott (1989): Gesamtdatenwerk. In: *Kunstforum* Bd. 103 September/Okttober S. 100–109.
- R. F. Bales (1950): *Interaction process analysis*. Cambridge
- John Baily (1977): *Movement Patterns in Playing the Herati Dutar*. In: John Blacking (Hg.), *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press.
- Walter Benjamin (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7 Frankfurt 1988. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Hrsg.) S. 350–384.
- Dennis E. Berlyne (1970): *Novelty, complexity, and hedonic value*. In: *Perception and Psychophysics* 8 S. 279–286.
- Dennis E. Berlyne (1971): *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton
- Dennis E. Berlyne (1974): *The new experimental aesthetics*. In: D. E. Berlyne (Hg.) *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington: Hemisphere S. 1–26.
- Karl-Heinz Bohrer (1979): *Die drei Kulturen*. In: *Stichworte zur geistigen Situation der Zeit*. Bd. 2. Politik und Kultur. Jürgen Habermas (Hrsg.) Frankfurt: Suhrkamp S. 636–669.
- Pierre Boulez (1975): *Arnold Schönberg. Österreichischer Komponist*. In: *Anhaltspunkte*. Josef Häusler (Übersetzt). Stuttgart S. 305–317.
- Bazon Brock (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Katalog). Aarau und Frankfurt
- Ray Browne (2000): *Journal of Popular Culture. Comparative Studies in the World's Civilization*. Vol 34/1. S. 157.
- Daniel Charles (1989): *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*. Berlin: Merve
- Susan McClary (1990): *Towards a Feminist Critique of Music*. In: *Alternative Musicologies*, Sonderausgabe *The Canadian University Music Review*, X, Nr. 2 John Shepherd (ed.) S. 14 Herbst
- Jürgen Claus (1988): *Medien – Parks – Labors. Aus der Praxis des elektronischen Fin de Siecle* In: *Kunstforum International* Bd. 97 S 75–85.
- Diedrich Diederichsen (1996): *Stimmbänder und Abstimmungen. Pop und Parlamentarismus*. In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin: Edition ID-Archiv S. 96–114.
- Vilém Flusser (1985): *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography
- James J. Gibson (1982): *Wahrnehmung und Umwelt*. München: Urban & Schwarzenberg.
- H. G. Haberl (1973): *Körpersprache/Bodylanguage*. Graz: Pool
- Gerhart Harrer et al. (1973): *Musik und Vegetativum*. Basel:
- Gerhart Harrer, Hildegund Harrer (1985): *Physiologische Auswirkungen der Musikrezeption*. In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hrsg.) München: Urban & Schwarzenberg S. 78 - 87.

Günther Jacob (1997): *Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurs. Kritische Betrachtungen zwischen High & Low Culture.* *Neue Zeitschrift für Musik* 2/1997 S. 16–19. Gekürzter und leicht veränderter Nachdruck aus *Kunstforum International* Bd. 134. Mai–Sept. 1996.

Werner Jauk (1995): *Interactivity instead of reactivity.* In: *Prix Ars Electronica* 95. H. Leopoldseder, Ch. Schöpf (Hrsg.) Linz S. 23 – 27.

Werner Jauk (1999): *Gestaltung durch kommunizierendes Verhalten: Musik und Net-Art.* In: *Forschungsbericht Klangforschung* 98. Symposium zur elektronischen Musik. Jörg Stelkens und Hans G. Tillmann (Hrsg.) München S. 163–173.

Werner Jauk (2000): *The Auditory Logic: An Alternative to the "Sight of Things".* In: *Jahrbuch des Collegium Helveticum.* Helga Nowotny, Martina Weiss, Karin Hänni (Hrsg.) Zürich: Hochschulverlag AG an der ETH Zürich S. 32–338.

Werner Jauk (2001): *Digital Musics – Digital Culture. Der Körper als Interface.* In: *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne. Studien zur Moderne* 16. Alice Bolterauer, Elfriede Wiltschnigg (Hrsg.) Wien: Passagen Verlag S. 225–239.

Werner Jauk & Heimo Ranzenbacher (1999): *Liquid Space: An Experimental Design.* In: *LifeScience: Ars Electronica* 99. Gerfried Stocker, Christine Schöpf (Hrsg.) Wien-New York S. 426–439.

D. de Kerckhove (1995): *Kunst im World Wide Web.* In: *Prix Ars Electronica* 95. H. Leopoldseder, Ch. Schöpf (Hrsg.) Linz S. 37–49.

Georg Knepler (1977): *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung.* Leipzig: Reclam

Hugo Riemann (1914/15): *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen".* In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22. 1914/15 S. 1–26. Reprint in: *Musikhören.* v. B. Dopheide Darmstadt (Hrsg.) 1975S. 16–47.

Helmut Rösing (1981): *Die Bedeutung musikalischer Ausdrucksmodelle für das Musikverständnis.* In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 6/16. S. 15–265.

Florian Rötzer (1989): *Technoimaginäres – Ende des Imaginären.* In: *Kunstforum International* Bd. 98 S. 54–59.

Florian Rötzer (1991): *Mediales und Digitales. Zerstreute Bemerkungen und Hinweise eines irritierten informationsverarbeitenden Systems.* In: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien.* Frankfurt/Main

John Schaefer (1987): *New Sounds. A listeners guide to new music.* New York: Harper & Row, Publishers

Heinrich Schenker (1935): *Der freie Satz.* Wien: Universal Edition

Gerhard Schulze (1993): *Die Erlebnisgesellschaft.* Frankfurt. Campus

Richard Shusterman (1994): *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus.* Frankfurt am Main: Fischer

Johann Sundberg (1987): *The Science of the Singing Voice.* DeKlab: Northern Illinois University Press.

Peter Wicke (2001): *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.* In: *Rock- und Popmusik.* Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8. Peter Wicke (Hrsg.) Laaber S. 11 – 60

Wilhelm Wundt (1874): *Grundzüge der physiologischen Psychologie* Wundt. Leipzig

Club als kommunikativer Hörraum. Musikalische Kommunikationsprozesse im Zeichen der Wohnzimmerstudios

Elke Moltrecht

I Die Produktionsseite

Spricht man über die Clubszene und ihre musikalische Ästhetik, werden gern Attribute wie "Einsame Soundtüftler" (gemeint sind die Elektroniker der Sampling- Generation) verwendet. Aus soziologischer Sicht hat sich die Kategorie "Zeitalter der Entkörperlichung" etabliert, von Hyperverkörperlichung reden wieder andere, in konservativen Rezipientenschichten wird gar vom "Aus" des lebendigen Musizierens gesprochen. Wie immer auch dieses relativ junge Phänomen der elektronischen Musik beurteilt werden mag: Skeptiker und Optimisten unter den Musikern, Komponisten, Theoretikern, Kulturvermittlern oder Rezipienten hatten mittlerweile zwei Jahrzehnte Zeit, sich daran zu gewöhnen, dass digitale Technologien neue Formen der Musikproduktion, Interpretation und Rezeption mit sich gebracht haben. Der ästhetische Regelkanon der Musik beginnt sich in einem Ausmaß zu verändern, das höchstens noch mit der Ablösung des über tausendjährigen europäischen Kadenzierungssystems durch Schönbergs Zwölfton-Prinzip verglichen werden kann. Augen und Ohren sind auf neue Weise gefordert, wengleich beide Sinne in der Musikgeschichte nie getrennt waren. Schon zu Beginn der musikalischen Neuzeit, im frühen Mittelalter, dachten Mönche wie Augustinus, Hucbald und Guido v. Arezzo über die Produktionsseite des Kunstprozesses nach. In ihren Schriften wird eine Arbeitsteilung festgeschrieben, infolge derer Komponisten allein, und zwar auf der Produktionsseite, arbeiten. Bis heute gilt diese Arbeitsteilung, obwohl die musikalische Elektronik seit den frühen 50er Jahren, erst recht seit der Existenz der Sampler seit 1979, auch für den Komponisten den Beginn einer neuen Ära markiert: Non-elektronische Komponisten können ohne andere Musiker keine Ensemble- Klänge erzeugen, der elektronische Komponist aber schafft und realisiert komplexe Stücke allein. Musiksoziologisch gesehen ist dies eine Revolution, denn durch die Popularisierung von Musikproduktion durch Sampler und den zugehörigen computertechnischen "Maschinenpark" (wie etwa digitale Musikprogramme), hat sich eine typisch gewordene Personalunion Composer-Performer-Producer etabliert. Stücke für die Bühne entstehen weitgehend in professionellen Wohnzimmerstudios, wo nicht selten auch CDs oder Platten produziert werden. Zum Performer wird der Komponist bei der Aufführung seiner Arbeiten, die aus einer Mixtur von Live-Elektronik und vorproduziertem Material besteht, Elektroniker der Sampling-Periode führen sich selbst auf, "Interpretation" hat andere Formen angenommen.

Entweder wird klanglich etwas gänzlich Neues geschaffen oder es werden konservierte Arbeitsergebnisse der Kollegen wie CDs verwendet und weiterverarbeitet. Revolutioniert wurde die Musikproduktion auch dadurch, dass Notation oder Notenkenntnisse länger schon nicht mehr zwingend die handwerkliche Basis für Musiker, erst recht nicht im Elektronik-Bereich, sind. An deren Stelle traten Technologiekenntnisse als handwerkliche Grundlage und Verfahrensweise des Komponierens. Den Musikern arbeiten mitunter Softwarespezialisten zu (Akira Rabelais für Terre Thaemlitz, Scanner oder Oval; Aphex Twin für Kit Clayton oder Super Colider), was einerseits den Komponisten entlastet, andererseits auf die wachsende Kompliziertheit elektronischer Werkzeuge verweist. Fällt das enge Korsett von gerade einmal zwölf Tönen (eingeschlossen Mikrintervallik und geräuschhafter Ausdifferenzierung) und ihrer regelhaften Verarbeitung weg, so fallen auch kompositorische Tabus. So zeichnet die neuen Elektroniker gegenüber den Elektroakustikern vergangener Jahrzehnte Unbefangenheit gegenüber allen bisherigen Musiktraditionen aus. Ihre Chance ist die kompositionsgeschichtlich nicht vorbelastete Auseinandersetzung mit den musikalischen Avantgarden – und strukturelle Neugier. So erhält Musik in den letzten Jahren aus der Elektronik zum einen ästhetische Impulse unterschiedlichster Art, vom rein Musikalisch-Klanglichen bis hin zu audio-visuellen Raumkonzepten und hat zum anderen, wie oben gezeigt, jenen Typ des Composer-Performer-Producer hervorgebracht. Mit diesen neuen, kreativen Akteuren der jungen elektronischen Musik ist zugleich eine neue kulturelle Szene zeitgenössischer Musik entstanden, die sogenannte Club-Kultur, die zum Sammelbecken für Musiker verschiedensten ästhetischer, künstlerischer und sogar kultureller Richtungen geworden ist: Technikfreaks sind unter ihnen ebenso zu finden wie Filmer, Bildende Künstler, Autodidakten und Musiker, sie kommen aus der Popmusik,

aus der Improvisationsszene oder sind akademisch ausgebildete Interpreten und Komponisten. Die musikalischen Resultate dieses sozialen Konglomerates sorgen für Frische. Genauer betrachtet ist es sogar höchst erstaunlich, was sich in der Club-Kultur für ein differenziertes Klangmaterial an vermeintlich so schabigen, knisternden und knackenden Klängen tummelt. Und so mancher Musiker setzt angesichts der Vielfalt, die digitale Klangverarbeitung mit sich bringt, wieder auf die Reduktion, wie etwa Main = Robert Hampson aus Grossbritannien, der, von der Gitarre kommend, deren Instrumentenklänge zu unerhörten Sounds verarbeitet hat. Es ist übrigens nicht zu übersehen, dass produktive Impulse für Kompositionsentwicklungen gerade von jenen Komponisten ausgehen, die nicht ausschließlich aus musikalischen Zusammenhängen stammen, wie z.B. der Architekt, Mathematiker und Komponist Iannis Xenakis (Griechenland/Frankreich), die bildenden Künstler, Musiker und Komponisten Steve Roden (USA) und Brandon LaBelle (USA) oder Carsten Nicolai = rastermusic/noton Deutschland). Um sich bei der Fülle des Angebotes an Projekten, Stücken, Begriffen und Namen in der musikalischen Erinnerung zu behaupten, bedarf es spezieller Sound- und Projektbesonderheiten. Es wird immer schwerer, aus der Fülle diejenigen Stücke herauszufiltern, die den Diskurs über aktuelle Musik dynamisieren. Das betrifft die "akademische" Musik ebenso wie die neue elektronische Musik. Ästhetische und formale Offenheit, Suche, Synthesedenken und experimenteller Geist scheinen dabei allerdings eher von jenen Elektronikern aus zu gehen, Skepsis und Distanz kommen dagegen aus den "akademischen" Reihen. Dabei bieten die einen das, was den anderen zugute kommen könnte. Finden sich auf "akademischer" Seite, also auch bei den Elektroakustikern, größere gestalterische Kraft, doch abgegriffenere Sounds, so ließe sich für die Elektronikszene genau das Entgegengesetzte festhalten. Auch die Klammer "Technologie" ließe ästhetische Dialoge zu. Doch die beiden Szenen existieren nebeneinander. So warf der Elektroniker Richard Devine (USA) kürzlich seinem großen Vorbild, Pierre Boulez, einerseits veraltete Ansichten über Computer- und E-Musik vor, andererseits hört man als Referenznamen von Musikern der neuen elektronischen Musik immer wieder Namen wie gerade denjenigen des Leiters des IRCAM Paris oder auch diejenigen der Väter der Musique concrète, Pierre Henry und Pierre Schaeffer, Namen wie Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Tony Conrad, Steve Reich oder Edgard Varèse. Direkte Zusammenarbeit und der Gedankenaustausch der Generationen wären ein möglicher Weg zur Annäherung, zumal das Bindeglied hin zur rein praktischen Musikproduktion vorhanden ist: "Komponisten von Tanzmusik wie Techno benutzen die gleichen Tools für die Klangerzeugung und -bearbeitung wie akademische Komponisten. Die Klänge und die expressive Sprache der Musik im kommerziellen Bereich wird komplexer, während Komponisten aus den akademischen instrumentalen und elektroakustischen Bereichen ihre Elfenbeintürme verlassen müssen. Wenn auch die Extrempositionen beibehalten werden, so füllt sich doch der Zwischenraum zwischen diesen Extremen mit einer Musik, die weniger Probleme mit ihrer Identität zu haben scheint als die akademische Musik." ¹

II Die Rezeptionsseite

Und die musikalischen Resultate selbst? – Die Grenze zwischen U- und E-Musik ist allein dadurch durchlässiger geworden, dass die junge elektronische Musik interessante experimentelle Grauzonen betreten hat und das in Räumen, die keine reinen Hör-Räume sind, sondern Clubs – brodelnde Tiegel multidimensionaler Kommunikation. Neben den mittlerweile "klassischen" Clubs für Techno, Drum 'n' Bass, Jazz etc. haben sich Clubs auch dem Experiment verschrieben, in Berlin z.B. die NBI (Neue Berliner Initiative), Staatsbank oder der Klub im Podewil. Der Clublandschaft entstammende Projekte halten umgekehrt Einzug in den Konzertsaal. Labels wie Mego in Wien oder Klangkrieg Production/Jugend Hoert e.V.

in Berlin bespielen als Veranstalter verschiedene Orte vom Konzertsaal über Galerien bis hin zu Clubs. Dabei fällt auf, dass Musiker der sogenannten Club-Kultur, einer Tradition der Techno-Szene folgend, nicht nur unprätentiös ihre akademische Ausbildung eher verschweigen, sondern auch häufig ihre Namen durch Kürzel oder Begriffe anonymisieren. Ihre bürgerlichen Namen erfährt man häufig erst, wenn sich die Konzeptnamen bereits durchgesetzt haben: Pole = Stefan Betke (Deutschland), Column One = Robert Schallinsky, René Lamp (Deutschland), in between noise = Steve Roden (USA), Das Synthetische Mischgewebe (DSM) = Guido Hübner (Deutschland, Frankreich), Merzbow =

Masami Akita (Japan), pita = Peter Rehberg (Österreich), Autopoieses = Ekkehard Ehlers. Namen nehmen die Funktion von Labels ein. Akademische Schwere, selbst im Namen, wird vermieden, Musikhören soll, bei aller Ernsthaftigkeit des Anspruches, (wieder) Spaß machen, Experiment muss nicht gleichbedeutend mit "anstrengend" sein – eben Club-Kultur. Auch wenn die Initiativen zu diesen Clubs und Projekten nicht selten von Akademikern ausgehen. Das äußerst komplexe Verhältnis von ästhetischem Vorder- und Hintergrund in der Club-Landschaft – d.h. der Zusammenhang von Live-Act, DJ, Raumambiente, ist ideal für eine Musik, die genau auf die ästhetische Spezialisierung des jeweiligen Clubs eingeht (s.o. Techno, Drum'n'Bass). Die Visualisierung von neuer elektronischer Musik hat sich als Pendant zum Live-Charakter von Laptop-Konzerten etabliert und den VJ mit Live-Video-Mix als neues Genre hervorgebracht. Andererseits wird das fragile Gleichgewicht in diesem komplexen Verhältnis empfindlich gestört, weicht die Musik von den im jeweiligen Club geltenden "Spielregeln" (sic!) ab. Experimentelle Projekte, die konzertanten Charakter verdienen würden, existieren zwar und die Musiker geben die Hoffnung nicht auf, Clubs zu finden, welche die oben beschriebene Synthese von Kommunikations- und Konzertraum vollbringen – doch dieser rezeptionsästhetische Spagat bleibt eine Herausforderung für beide Seiten: für die Kulturvermittler und die Musiker. Die Suche nach einem Club als kommunikativem Hörraum, einem Konzertraum als Kommunikationsraum verschiedener Szenen, gehört zu den aktuellen Herausforderungen dieser Szene. Ein gutes Konzert im falschen Rahmen stimmt ebensowenig wie ein schlechtes Konzert in einem vorzüglichen Ambiente. Und allein die Erkenntnis, dass auf beiden Seiten die Konzertformen und -qualitäten noch Reserven haben, zeigt, dass nicht nur die Musiker und Komponisten für ästhetische Umsetzungen verantwortlich zu machen sind. Es ist ebenso Aufgabe der Kulturvermittler, für einen ästhetisch und rezeptionell angemessenen Rahmen für die Verbreitung von Musik in akademischen als auch club-kulturellen Zusammenhängen zu sorgen. Musik kann nur dann selbst als Backgroundmusik funktionieren, wenn sie einerseits musikalisch als solche konzipiert wurde und andererseits die Rahmenbedingungen stimmen. Dagegen erhalten Musiker und ihre Projekte den ihnen gemäßen Stellenwert und die ihnen gemäße Aufmerksamkeit, wenn der Charakter eines Konzertes als Aufführungssituation klar umrissen ist. Durch das Negieren bis dato geltender musikästhetischer Verbindlichkeiten hat die Sampling-Generation nicht nur ein riesiges Spektrum von Klängen erschlossen, sondern damit auch die Hörgewohnheiten der Rezipienten weiterentwickelt. Soundspezialisten, "einsame Tüftler", die erst dann den heimischen Computer ausschalten, wenn der Klang oder die Kombination gefunden ist, haben mittlerweile die experimentelle Club-Kultur aus ihrem Nischendasein herausgeführt. So zeigt beispielsweise die Publikumssituation des Klubs im Podewil, dass inzwischen nicht nur eingeschworene Insider die Events (nicht Konzerte!) besuchen, sondern auch "Flaneure", die einfach (ästhetische) Neugier treibt. In diesen Kontexten verschrecken die grenzüberschreitenden Klangindividualitäten niemanden mehr mit der eigentlich harten Hörschule scheinbarer Wackelkontakte. Bedenken aus akademischen Kontexten, man könne beim Hören von Musik etwas nicht verstanden haben, spielen hier keine Rolle. So knüpft die Club-Kultur, wenngleich nicht bewusst, an die bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts an, mit ihrer Intention, kommunikative Kunsträume mit Ambiente zu schaffen, in denen das Experiment möglich ist und aus denen nicht nur epochemachende Musiker hervorgehen. Der Publikumsraum als stilles Gegenüber zur Bühne wurde ohnehin erst zum Ende des 19. Jahrhunderts Standard und es hat den Anschein, als bliebe er – zumindest in der Kammermusik, zu welcher der experimentelle Club ja auch gehört – nur eine rezeptionsästhetische Episode. Der Diskurs der "akademischen" Szene und der Sampling-Generation ist im Gange, vielleicht noch etwas einseitig. Bieten Veranstalter wie das Podewil konkrete Berührungspunkte, können durchaus beachtenswerte Resultate entstehen. Die programmatische Verknüpfung von Club-Konzerten (Musik im Klub) mit "Hörkonzerten" (MontagsMusik) wird hier bereits seit einigen Jahren von einem gemischten Publikum verschiedener Szenen angenommen. Fanden zunächst "Hörkonzerte" und Clubkonzerte getrennt statt, gehen beide Veranstaltungsschienen nunmehr immer stärker ineinander über. Den Beginn dieser Entwicklung markiert – zumindest in Deutschland – das Jahr 1997, als sich das Berliner Podewil verstärkt der neuen elektronischer Musik zuwandte. Seitdem begannen sich die verschiedenen Szenen auch miteinander zu vermischen. Musiker sehen darin eine Chance, die oben schon erwähnte Verbindung intensiven Zuhörens mit einer Clubatmosphäre nun zu realisieren. Und es wächst die Achtung vor den neuen Möglichkeiten, die in dieser Mischform stecken: der Club hat sich zum kommunikativer Hörraum entwickelt, was wiederum der Musik nachweislich neue Impulse verliehen hat. Die Reihen

Sampling age, Musik im Klub oder zeitkratzer im Podewil haben das gezeigt. Ein Clubraum kann dabei durchaus als eine Art Testraum fungieren, in dem noch unerfahrene Musiker erste Schritte auf die Bühne wagen. Seine rezeptiven Erfahrungen trägt er in andere Veranstaltungen, auch in solche mit nichtelektronischer Musik. Der Ausgangspunkt für Musiker und Komponisten beider Genres, sich dem jeweils anderen Metier zuzuwenden, waren Auftragskompositionen des Podewil etwa für das Ensemble zeitkratzer an Musiker und Komponisten der neuen Elektronikszene, von Noise oder Populärer Musik bis hin zu notierten Instrumentalkompositionen und stillen Klangexperimenten, die so jeweils mit anderem kompositionstechnischen Rüstzeug konfrontiert werden – ein Weg, die Distanz zwischen beiden zu verkürzen.

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

¹ Ludger Brümmer, *Saiten aus Stein und Holz*, in: *Lettre*, 48/2000 S. 87.

Das musikalische Kunstwerk im Zeitalter des medialen Dokumentarismus

Günther Rabl

Ein kulturkritischer Essay in Fortsetzungen ver.1.1

Saemtliche Funktionsbezeichnungen sind, wenn nicht im Kontext explizit anders ersichtlich, geschlechtsneutral zu verstehen

KONZEPT UND PROJEKT Was wir heute in Oesterreich erleben, ist eine beispiellose Hetze gegen die werkeschaffenden Kunst. Der Typus des schaffenden Kuenstlers scheint veraltet, er passt schlichtweg nicht mehr ins Bild einer modernen Gesellschaft. Was stattdessen gefragt ist, ist der konzipierende, projektierende Kuenstler – eine Art Organisator und Manager seiner selbst, der, wie eine Werbeagentur, leicht fassbare Ideen plakativ zur Schau stellt, waehrend deren inhaltliche Gestaltung notorisch uebersehen wird und jede Diskussion darueber abgewuergt mit Argumenten wie: 'darum geht's nicht'.

Bezeichnenderweise kommen die vehementesten Angriffe und Schmaehungen gegen den veralteten Kuenstlertypus, wie gegen den Werkbegriff ueberhaupt, aus den Reihen der Kuenstler selber – freilich von solchen, deren Schaffen tatsaechlich keine nennenswerten Werke hervorgebracht hat. Indem sie aber die Wertigkeiten einfach umdrehen, was umso leichter gelingt, als die sogenannten Kuenstler dem Buergerum und von Zeit zu Zeit auch den Regierungen sowieso ein gewisses Unbehagen verursachen, hieven sie selber in eine Position, von der aus es ihnen moeglich wird, die gesamte Kulturlandschaft zu indoktrinieren: die Gestaltung von Ausstellungen, Konzerten, Festivals, Rundfunk- und Fernsehprogrammen und nicht zuletzt auch die Festlegung von Foederungsrichtlinien fuer diverse mit Kunst und Kultur befasste oeffentliche Stellen und Stiftungen.

Indem sie aber dergestalt jede Existenzmoeglichkeit des Kunstschaffens untergraben und auch dessen Praesenz in der Oeffentlichkeit mit Erfolg verhindern, koennen sie scheinbar beweisen, was vorher nur Polemik war: die werkorientierte Kunst sei ueberholt und nicht mehr lebensfaehig. (Nicht unaehnlich der Logik der Faschisten gegenueber dem fuer 'nicht lebensfaehig' erklarten und daher zu vernichtenden Leben). Natuerlich haben solche antimusischen Kraefte, die zu personifizieren es hier nicht weiter gilt, ein leichtes Spiel: Zum einen kann man sich darauf verlassen, dass, wo immer vom Kunstschaffen und vom Werk die Rede ist, eine unausrottbar falsche Vorstellung davon mitgedacht wird, die wahrhaft laecherlich ist und nicht nur unzeitgemaess, sondern zu keiner Zeit je zutreffend war, nichtsdestoweniger aber von zahlreichen populaeren Kuenstlerbiografien und kommerziellen Spielfilmen perpetuiert wird. Zum anderen geht jede weitere Besinnung ueber dieses Thema in einer beispiellosen medialen Wirrnis unter: geschuert von Technologieapologeten, die uns mit ihrem Fortschrittsgezeter das Blaue vom Cyberspace herunterluegen und bei jeder noch so geringen technischen Umstellung von neuen, ungeahnten Moeglichkeiten schwaermen, waehrend sie in Wirklichkeit heilfroh sein koennen, dass das in ihrem Fall gluecklicherweise nicht zutrifft, weil sie den Abgruenden, die notwendig mit neuen Moeglichkeiten verbunden sind und, die auszuloten, eben Aufgabe von wirklicher Kunst und Wissenschaft ist, nie und nimmer gewachsen waeren. Fast ueberfluessig, zu erwahnen, dass die Totengraeber der Kunst mit den Hebammen des technischen Fortschrittes kollaborieren, wenn nicht ueberhaupt identisch sind: "Ars Electronica stellt die Kunst in Frage", hiess es 1996 in der offiziellen Aussendung eines einschlaegigen Festivals "und praesentiert ... Arbeiten, die nicht laenger Beobachtung und Interpretation des durch die digitale Revolution bedingten kulturellen Wandels sind, sondern eine seiner unmittelbaren Folgen." – Und weiter: "Gepraegt durch die menschliche Faehigkeit zur Informationsverarbeitung ist unsere Evolution untrennbar mit der technologischen Entwicklung verbunden. Komplexe Werkzeuge und Technologien sind integraler Teil unserer evolutionaeren 'Fitness'. Gene, die dieser neuen Realitaet nicht gewachsen sind, werden das naechste Jahrtausend nicht ueberleben." Der uebliche faschistoide Trick: jede Sentenz ein indifferenter Zwitter aus Prophezeihung und Drohung. Gelingt es, die Drohung wahr zu machen, ist die Prophezeihung erfuehlt; das neue tausendjaehrige Reich (das Reich des 'neuen Jahrtausends') errichtet.

Laengst ist es offenkundig, dass die globalen Netzwerke, in denen, im, euphemistisch als "menschliche Faehigkeit zur Informationsverarbeitung" formulierten, Zwang zur Information, das fundamentale Recht aller Lebewesen auf Nicht-Informiertheit verlorengelassen, der eigentliche Hort eines neuen, globalen Faschismus sind. – Nicht etwa die paar Anachronisten, die Hakenkreuze, oder sonstige belastete Symbole 'ins Netz haengen', sind die neue faschistische Gefahr, in der globalen Vernetzung selber steckt sie: Das Internet ist der Volksempfaenger des neuen Jahrtausends. Wer heute, ohne institutionelle Rueckendeckung, einen Computer netzunabhaengig als digitales Werkzeug betreibt, macht sich verdaechtig, wie damals jener, der den Volksempfaenger ablehnte, um lieber mit einem eigenen Detektor auslaendische Nachrichten zu hoeren. Mit dem kleinen Unterschied, dass es nun auch kein 'Ausland' mehr gibt, auf dessen Hilfe man naiverweise hoffen koennte.

Wie konnte es zu so einer Entwicklung, zumal in den Kuensten, kommen? Offensichtlich haben im Laufe der letzten Jahrhunderte Kuenstler aller Disziplinen immer wieder versucht, sich den jeweils herrschenden und einflussreichen gesellschaftlichen Schichten oder Institutionen, die ihnen einen Existenz zu garantieren schienen, inhaltlich und formal anzubiedern: Klerus, Adel, Grossbuergertum, Militaer, Partei. Ohne Wertungen setzen zu wollen, reicht die Palette hier von Kirchenmusik ueber Kriegsliteratur bis zu den Bildwerken des Sozialistischen Realismus. In den letzten Jahrzehnten hat sich aber eine neue gesellschaftliche Schicht formiert, die zumindest zu einem Teil die laengst vakante Rolle des Grossbuergertums uebernimmt. Sie rekrutiert sich aus Berufsgruppen wie: Manager, Unternehmer, Direktoren, hoehere Beamte, Politiker. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie zwar Einfluss haben, und Geld (sei es nun privat, kommunal, oder oeffentlich), nicht aber: Zeit. Denn, Zeit ist zwar Geld, nach deren Credo, aber Geld ist deswegen noch lange nicht Zeit.

Die Rezeption eines Kunstwerkes erfordert jedoch von dem, der es nicht bloss registrieren will, sondern tatsaechlich 'geniessen' (was immer das jetzt heissen mag) neben Hingabefaehigkeit und sinnlicher Aufmerksamkeit vor allem eines: Musse. Das nun aber bedeutet nicht bloss Zeit als ein Quantitatives. Musse beinhaltet auch Langsamkeit. Mit Freizeit hat sie nichts zu tun. (Freizeit ist lediglich ein Euphemismus fuer Leerzeit und alles, was man mit dieser gerechterweise machen kann, ist, sie zu vertreiben, etwa durch 'Zerstreuung', griechisch/englisch: 'sport'). Somit stehen die Exponenten einer neuen gesellschaftlichen Elite vor dem peinlichen Paradoxon, dass sie zwar ueber die Mittel verfuegen, mit denen man, nach ihrem zweiten grossem Credo, alles uebrige erlangen kann, Einfluss, Macht und Geld, und dennoch von einem ganzen kulturellen Breich ausgeschlossen sind, der jedem Arbeitslosen offensteht: Kunst. – Banausen erster Klasse. Aus diesem Dilemma hilft ihnen Konzeptkunst. Kunst fuer Leute, die keine Zeit haben; in wenigen Sekunden erfassbar, beschreibbar und medial leicht vermittelbar. Es ist sicherlich nicht historischer Zufall, dass der Anfang der Konzeptkunst-Stroemungen mit dem Erstarken jener sozialen Gruppe (nennen wir sie der Einfachheit halber das 'Managertum') zeitlich zusammentrifft. Freilich sind gerade jene Kunstprojekte, die sich spekulativ solcher Mittel bedienen moechten, zum ueberwiegenden Teil keineswegs deklarierte Konzeptkunst, eher: konzeptlastig. Im Einzelfall ist es auch durchaus vorstellbar, dass der konzeptualistische Ansatz, der eine Art Grundbedingung fuer die Vermarktung in der Sphaere des Managertums darstellt, einer inneren kuenstlerischen Notwendigkeit entspringt.

Dass diese aber in jedem Fall der unzuehligen konzeptlastigen Kunstprojekte von heute gegeben sein sollte, ist schlicht und einfach unglauwuendig. Man braucht kein grosser Kunst- und Menschenkenner zu sein, um die Vermutung wagen zu duerfen, dass der weitaus grosste Teil der Kuenstler, die sich solcher Mittel bedienen, oder stilistischen Trends anschliessen, einfach dem Futtertrog folgen, und waere er noch so bescheiden. Allein die Fatamorgana von Futter schafft Adepten. Demgegenueber waere ein Insistieren auf einem ernsthaften kuenstlerischen Ansatz reinste Bloedmacherei; vom Schlage der Argumentation jener Dilettanten, die aus Unbedarftheit jede Kontrolle, ueber Werk wie Situation, verlieren, um am Ende, egal, was dabei resultiert, mit dem Brustton der Ueberzeugung zu sagen: Genau das wollte ich. Natuerlich sind die Verhaeltnisse unerbittlich. Wer sich dem aktuellen sozio-kulturellen Druck nicht beugt, mag sehen, wo er bleibt.

(Wuerde Van Gogh heute um Leinwand und Farben bitten, damit er weitermalen kann, es wuerde ihm nahegelegt: "Reichen Sie doch ein Projekt ein, beschreiben Sie Ihr Vorhaben darin ganz genau, nebst

einer detaillierten Kostenaufstellung über alle zu erwartenden Einnahmen und Ausgaben. Legen Sie vor allem auch dar, inwieweit Ihr Vorhaben auf das Jahresthema Bezug nimmt, das fuer heuer lautet 'Der Mops in der Acryl-Malerei'.") Untermauert wird der Trend zum Konzeptualismus vollends von Institutionen und kulturellen Unternehmungen, die mehr und mehr die urspruenglich frei verfuegbaren oeffentlichen Gelder fuer Kunst verwalten und von den Kuenstlern eben 'Projekte' verlangen, womoeglich noch, wie angeschnitten, unter Vorgabe von Themen und Inhalten, aus denen nicht selten despotische Willkuer hervorlugt, die, mangels Widerstand und Kontrolle mitunter bis zum Aberwitz gesteigert scheint. (Wie etwa jener 'Geniestreich', mit den ohnedies beschaemend geringen Mittel fuer zeitgenoessisches Musikschaffen in einem Bundesland Berthold Brechts hundertsten Geburtstag zu zelebrieren). Erschreckend daran ist, dass derartige, beinahe zum Normalfall gewordene Absurditaeten niemandem mehr aufzufallen scheinen und nicht die geringste oeffentliche Entruestung hervorzurufen imstande sind.

Generell aber muss gesagt werden, dass auch scheinbar sachlich gerechtfertigte Themenvorgaben, dort, wo sie ins Totalitaere gehen, – wo das Kunstschaffen etwa eines ganzen Landes, fuer ein ganzes Jahr unter das Diktat eines Themas oder Mottos gestellt wird – in jedem Falle unstatthaft sind; eine Beleidigung des Kunstschaffens schlechthin; eine Attacke gegen die Autonomie der Kunst. Die Kuenstler einer Region, oder eines Landes sind keine Schulklasse, der man Aufgaben vorgeben muss. Und der bessere Kuenstler ist diesbezieglich allemal der, der Kraft seiner Autonomie das Thema verfehlt.

Der Begriff des Projektes, der in solchem Kontext unaufhoerlich strapaziert wird, deckt nach und nach alle tabuisierten Bereiche, die mit dem Werk und mit kuenstlerischer Arbeit zu tun haben. Seiner urspruenglichen etymologischen Bedeutung als der eines Entwurfes hat er laengst entraten. Ein Projekt wird erstellt, das Projekt wird vorgelegt und beurteilt, das Projekt wird ausgefuehrt und das Endprodukt ist nichts weniger als ein Werk, sondern, dem einschlaegigen Sprachgebrauch zufolge: das Projekt. Eine lueckenlose Begriffsmauer, die die Sphaere des kuenstlerischen Schaffens den Blicken derer entzieht, denen sie als nicht mehr von Bedeutung suggeriert werden soll. Wenn also die heutige Auffassung von Projekt von Anfang an Beschreibbarkeit und Vermittelbarkeit eines Inhaltes noch vor der kuenstlerischen Auseinandersetzung voraussetzt, die solches zu leisten haette – was ist ein 'Projekt' dann anderes, als die totalitaere Manifestation der Idee des Konzeptes ? Mit einem schlichten 'Vorhaben' hat es nichts mehr zu tun. "Ich hoffe, in den Tagen, die zwischen heute und Deinem Kommen liegen, noch das eine oder andere zu malen" (Vincent van Gogh, in einem Brief an seinen Bruder Theo), wuerde als beruecksichtigenswertes Projekt heute wohl schwerlich passieren, selbst wenn hundertmal klar waere, dass darin Werke von groesstem kulturellen Wert angekuendigt sind. Gerade dann nicht.

In dem Masse, in dem nun die ueber Wohl und Wehe von Kunst herrschenden Instanzen – und das sind beleibe nicht nur die Stellen, die finanzielle Mittel gewaehren koennen, sondern vor allem die unzuehligen institutionellen Verwaltungsmonaden, die ueber die Zuteilung von Raum und Gelegenheit bestimmen – von den Kunstschaffenden die Vorlage ausformulierter Projekte verlangen, entsteht ein Spezialistentum von Projektemachern, die mit den Kuenstlern, die urspruenglich gemeint sein moechten, im Wesentlichen nichts mehr zu tun haben. Ob diese in den Sachgebieten, die sie dabei konzeptuell tangieren, tatsaechlich kuenstlerische Kompetenz besitzen, ist laengst kein Thema mehr. Im Gegenteil, mehr und mehr wird das Feld von Leuten anektiert, die von Berufs wegen besser geeignet sind, Projekte zu formulieren und attraktiv zu gestalten: Werbegrafiker, Designer, Architekten. Im selben Masse findet ein Wandel in den urspruenglichen Sachgebieten, beziehungsweise eine Verlagerung statt. Es geht nicht laenger um tradierte Kunstdisziplinen, wie Skulptur, Malerei, Musik und dergleichen. Vieldeutige Bereiche, wie Performance und Installation treten an deren Stelle, umgeben von einem Schwarm von Schlagworten wie multimedial, realtime, interaktiv. Durchaus aggressiv reagieren dabei die Protagonisten der absichtlich diffus gehaltenen Disziplinen – darunter auch Ueberlaeufer, die noch schnell auf den fahrenden Zug aufspringen wollen – auf Kuenstler, die auf den ueberlieferten insistieren.

Die Standardfloskel dabei lautet fast immer "es hat doch keinen Sinn, einfach nur ...": "es hat doch keinen Sinn, einfach nur Bilder an die Wand zu haengen"; "es hat doch keinen Sinn, einfach nur ein Tonband im Konzert zu spielen". Verschaerft durch Schmaehungen a la "Soetwas schaut (oder hoert) sich doch heute keiner mehr an", in denen selbstverstaendlich genau das faschistoide Zwitterwesen aus Prophezeihung und Drohung wieder durchschlaegt, das hier bereits angeschnitten wurde.

Kuenstler, die in einer der fundamentalen traditionellen Sparten weiter wirken wollen, machen daher immer haeufiger die Erfahrung, dass von den vielen Institutionen einer nahezu lueckenlos institutionalisierten Kultur ploetzlich keine mehr fuer ihren Bereich zustaendig sein will, waehrend die oeffentlichen Stellen ebenso ploetzlich 'leider' kein Budget mehr dafuer haben wollen, sofern die betreffenden Ressorts nicht ueberhaupt aufgeloeset wurden. Von unvermeidbaren Einsparungen ist da allerorten die Rede. Zur selben Zeit aber boomt die Projektemacherei. Es gibt die Millionen leider nicht mehr, koennte man sagen, es gibt nur noch Milliarden.

DOKUMENTARISMUS Als vor einigen Jahren eine Musik-Performance fuer Aufsehen sorgte, bei der die Laufzeit eines Radar- oder Lasersignales, das von der Erde ausgesendet und vom Mond reflektiert werde, die zeitliche Verzoegerung von Klangelementen besorge, erschoepfte sich die Kritik der Leute von Fach darin, dass sie einen Schwindel vermuteten; dass die besagte Zeitverzoegerung von wenigen Sekunden 'in Wirklichkeit' durch simple Delays bewerkstelligt worden sei, wie sie seit fuefzig Jahren einen Standard in der elektrifizierten Musik aller Art darstellen. Die breite Oeffentlichkeit dagegen zeigt solcher Duepierung gegenueber, sofern sie ueberhaupt davon Notiz nimmt, nicht einen Anflug von Entruestung. So bedenklich das einerseits scheint, so konsequent ist das aber auf der anderen Seite. Der konzeptelle Ansatz erweist sich, was laengst zu vermuten war, als echtes Kind des Dokumentarismus. Das Konzept genuegt sich selber. Es ist einerlei, mit welchen Mitteln seine Proposition schlieslich erfuehrt wird und ob sie ueberhaupt erfuehrt wird. Das Konzept ist die Realitaet, gegenueber der seine Durchfuehrung zur Dokumentation sich degradiert sieht. Der Unterschied zu den Auswuechsen des Dokumentarismus in der medialen Berichterstattung liegt lediglich in der Umkehrung der Reihenfolge von Medien-Realitaet und Ereignis. In jener Sphaere, in welcher die Gestaltung der Dokumentation produktionstechnisch voellig losgeloest ist von den Ereignissen, die es zu beschreiben gilt, besteht ein Zusammenhang zwischen den beiden getrennten Bereichen nur in dem duennem Faden an journalistischer Ethik der Redaktionen, auf die sich zu verlassen allerdings bereits seit hundertfuefzig Jahren als nicht ratsam gilt. Vom Standpunkt des Medienhandwerkes aus betrachtet, ist es naemlich nicht allein sinnvoll, einen Bericht, etwa ueber Kriegereignisse, aus Archivaufnahmen zu montieren, – es gibt gar keine andere ernstzunehmende Moeglichkeit. Den Redakteuren geht es darin nicht anders, als etwa den Geraeuschemachern beim Film, die, um eine Sache akustisch zu illustrieren, alles eher verwenden, als die originale Geraeusche der Sache selber. (Demgegenueber sind die immer wiederkehrenden Veruche einer akustischer Authentizitaet im Film hoffnungslos manieristisch, weil sie vom ersten Moment an den Gesetzen des Dokumentarismus verfallen. Der wirksamste 'o-ton' ist auch hier der konstruierte).

Die konservative Kritik an solchen dokumentaristischen Methoden, als ein ethisch bedenklicher Umgang mit Realitaet, schlaegt aber ebenfalls fehl, weil sie die Moeglichkeit einer abbildhaften Dokumentation als Alternative unterstellt und damit genau der Ideologie sich unterwirft, deren Methoden sie zu kritisieren vorgibt. Die einzig zielfuehrende Kritik waere die am Dokumentarismus als Ganzem: gegen dessen Vertreter, die, wider besseres Wissen, den Mythos vom Abbildcharakter von Dokumentation still gewaehren lassen, wenn nicht sogar pflegen; und gegen eine Gesellschaft von Medienhoerigen, die selbst dort, wo eigenes Erlebtes und Dokumentation davon nachvollziehbar auseinanderklaffen, an der Abbildhaftigkeit festhalten als dem bequemer zu Denkenden.

In analoger Umkehrung waere es geradezu widersinnig und medientechnisch unprofessionell, um eine kecke konzeptuelle Praemisse zu dokumentieren, die ihre Realitaet in sich zu haben hat, den Aufwand grosser Radar-oder Laseranlagen zu betreiben fuer einen bescheidenen Effekt, der jedem heutigen Musikdilletanten zur Verfuegung steht. Hinausgeworfenes Geld. Weniger bedenklich, als vielmehr ekelhaft an derlei Konzepten, deren es im Bereich der medialen Performance unzaehlige gibt, sei es

nun, dass ein Radarsignal Erde-Mond strapaziert wird, oder eine Telefonleitung Graz-NewYork, ist die Art Protektionismus, die darin ihren unverholenen Ausdruck findet – astronomischer Protektionismus in dem einen Fall, urbaner in dem anderen – um jede sinnlich-formale Kritik von vorneherein auszuschalten. Ob die, so oder so bewirkte, Zeitverzögerung (eine von Myriaden, die den Kuenstlern nach freier Wahl zu Gebot stehen) auch kuenstlerisch immanent sinnvoll ist, steht gar nicht erst zur Debatte. Derartige, konzeptualistisch abgesicherte Parameterwerte geben sich sakrosankt. Gegen die Entfernung Erde-Mond, oder auch nur Graz-NewYork, laesst sich schlechterdings nichts einwenden. (Zu wuenschen bleibt, dass alle kuenftigen, nach solchem Muster gestrickten Projekte zum Zwecke der Zeitverzögerung den Andromedanebel anpeilen).

Die Ökonomie der Ästhetik — In welchem Umfeld entsteht Kunst?

Christian Scheib

Was wir in der Kunst Postmoderne nannten, war in manchen Aspekten die Vorwegnahme (oder bloß die Verdeutlichung) der bodenlosen Börsengesellschaft und ihrer Fixiertheit auf den letzten verbliebenen gemeinsamen Wert, das Geld, aber in Form von frei flottierendem, symbolisch-emotionalem Kapital. Die Dekonstruktion der fiktiven, großen Erzählung ist das Analysieren des Angriffs auf das Denken in Monopolen und Sicherheiten. Es ist die Theorie zur Deregulierung. Diese aber ist ein ökonomisch kapitalistischer Prozess, kein künstlerischer. Die Kunst wiederum ist, da sie teilhat an ökonomischen Prozessen, diesen Mechanismen unterworfen. An Stelle verhältnismäßig klar definierter Bereiche, künstlerischer Genres ebenso wie ökonomischer Mechanismen, treten – und das ist nun absichtlich als Mischung von unvereinbar Scheinendem aufgezehlt, um das Gut/Böse-Reizreaktionsschema auszuhebeln – Gattungsauflösung, Grenzüberschreitung, Cross-over, Edutainment, Event. Im Zuge dieser Prozesse scheint die Rolle der Managerinnen, Programmdirektorinnen und Kuratorinnen aufgewertet worden zu sein. Aber nur wenige wagen den Versuch, aus den eigenen ästhetischen Kriterien eine kompromisslose Identität ihres (beispielsweise) Festivals (oder Publikation et cetera) zu formen, wie vielleicht Alois Fischer in Ulrichsberg, Wolfram Schurig in Bludenz, Peter Rantasa bzw. Marion Holy mit phonotaktik, Falb in Nickelsdorf. Aus der dereguliert-ökonomischen Sicht handelt es sich aber auch dabei um Investment, ist der Aufbau ästhetischer Identität eine symbolische Kapitalproduktion. Diese bleibt sich nur dann selbst treu – und das ist nun plötzlich wieder eine moralische Position –, wenn das Erwirtschaftete wieder investiert wird in das permanente Infragestellen der eigenen Position, in eine fortgesetzte Suche. Sobald nämlich ästhetische Identität nur mehr um den Preis mehr oder weniger abgeschlossener communities zu erreichen ist, hat das Börsenprinzip in seiner Mischung aus veröffentlichter Bilanz und unterstellter Hipness die Suche nach künstlerischer Relevanz unterminiert.

Dieses erst Infragestellen und dann Vorausahnen künstlerischer Entwicklungen ist aber wiederum nicht weit entfernt und kippt auch manchmal in den Gestus der egomanen Kuratorenselbstüberschätzung und ihres permanenten Trendmachens. Der gewieft-pragmatische Kulturmanager, der Trendiges mit Schwierigem und Populärem zu gut verkaufbaren Paketen schnürt, erscheint dann demgegenüber als erfrischendes Gegengift. Er oder sie ist aber selbst nur einen Schritt entfernt – wenn überhaupt – vom medieneilen, die Kunst als PR-Aktion missbrauchenden Zampano.

Der Verlust von Eindeutigkeiten erhöht die Verantwortung des Einzelnen. Nur die Produktion symbolischen Kapitals einer ästhetischen Identität und Haltung führt gerade wegen seines symbolhaften Charakters zu dauerhaften Anlagen. Von hier aus schlussendlich, aus einer Perspektive der Verantwortung und Haltung, wie sie sich in ästhetischer Ausrichtung widerspiegelt, führt der Weg zum Entscheidenden, zur politischen Relevanz ästhetischer Haltung.

home based — der hausfrauen approach

Elisabeth Schimana

als ich 1987 mit meinem studium am institut für elektroakustik in wien begann, war die speicherkapazität einer festplatte 20MB, besagter atari für mich unerschwinglich und der zugang zu institutionen wie dem institut oder dem digitalen hörspiel studio im ORF unerlässlich. die begrenzte speicherkapazität und im vergleich zu heute unendlich langsamen prozessoren implizierten einen sehr ökonomischen umgang mit audiodaten und enorme wartezeiten = rechenzeiten um das prozessierte, dann doch nicht den erwartungen entsprechende soundfile endlich in den papierkorb werfen zu können.

heute sitz ich zu hause, hab zwei maschinen, über programme brauchen wir ja wohl nicht reden, brenn mir meine CDs und kann als mutter von drei kindern immer noch am kunstbuisness partizipieren. es geht sich aus. sozusagen. zwischen kinder in die schule bringen, hausarbeit (eignet

sich übrigens bestens ideen zu entwickeln) und sonstigen alltäglichkeiten generiere und prozessiere ich meine differenten outputs.

ich würde sagen glück gehabt. es gibt das netz. so brauch ich mit den jungs (sind es eben immer noch zu X% in meinem genre) nicht ständig auf ein bier zu gehen und physisch präsent zu sein. und selbst internationale kontakte lassen sich in der zwischenzeit ohne face to face situation knüpfen und pflegen.

eine basis. eine chance. der rest. wie gehabt.

In welchem Umfeld entsteht Kunst?

Peter Tschmuck

Problemstellung

Die Neuen Medien wie z. B. das Internet haben für die Musikwirtschaft neue Marktbedingungen geschaffen, die dem Wirtschaftsgut ‚Musik‘ eine neue Bedeutung verleihen. Statt wie bisher Musik auf Tonträger massenhaft zu vervielfältigen, besteht nunmehr die Möglichkeit, Musik als Dienstleistung im Internet anzubieten. Neue Geschäftsmodelle zur kommerziellen Verwertung von Musik (Napster, MP3.com, MyPlay.com etc.) stellen eine Herausforderung nicht nur für die Musikkonzerne (Universal, BMG, Sony, EMI und Warner), die derzeit mehr als 80% des Tonträger-Weltmarkts unter sich aufteilen, sondern auch für die KomponistInnen dar. Die neuen Technologien würden es den KomponistInnen grundsätzlich ermöglichen, ihre Musik per Internet einem weltweiten Publikum zu präsentieren. Vergleichsweise geringe Investitionen in die entsprechende Hard- und Software sind die Voraussetzung, dass sie direkt, unter Umgehung der traditionellen Vertriebswege, ihre Musik vermarkten könnten. Es stellt sich die Frage, ob die Möglichkeit durch die KomponistInnen überhaupt wahrgenommen wird und welche Gründe für bzw. gegen diese Form der Selbstvermarktung sprechen.

2. Erfahrungshintergrund

Die Fragestellung leitet sich aus meinem derzeit laufenden Habilitationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Kreativität und Wirtschaft: Die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für zeitgenössische KomponistInnen in Österreich im internationalen Vergleich“ ab, in dem in einem ersten Teilprojekt einerseits die bislang gültigen, traditionellen Strukturen in der Musikindustrie beschrieben und analysiert und andererseits die Veränderungen, die durch die neuen Technologien verursacht werden, sichtbar gemacht werden sollen.

Diese allgemeinen Fragestellungen sollen in Form einer in sich geschlossenen aber für weitere innerhalb des Habilitationsprojekts durchgeführte Arbeiten anschlussfähigen wissenschaftlichen Untersuchung beantwortet werden. Dieses erste Teilprojekt der Habilitation mit dem Kurzarbeitstitel ‚Musikindustrie‘ mündet in eine schriftliche Arbeit von ca. 150–200 Seiten, die zur Hälfte bereits erstellt ist und sich folgendermaßen gliedern wird:

Teil 1: Analyseteil

1. Die Struktur und Funktionsweise der Musikindustrie
Beschreibung und Analyse der Entwicklung der Musikindustrie im 20. Jahrhundert
Die aktuelle Situation der Musikindustrie unter Berücksichtigung der Herausforderungen durch technologische Neuerungen
2. Die Stellung zeitgenössischer Komponisten in der Musikindustrie
 - 2.1. Die bislang gültigen Strukturen
Die Rolle der Plattenlabels (Vertrags-, Vermarktungs- und Vertriebsformen)
 - 2.2. Die neuen Chancen und Risiken
Neue Technologien und die Möglichkeit der Selbstvermarktung (neue Geschäftsmodelle)

Teil 2: Empirischer Teil

Erhebung des Anteils zeitgenössischer Musik bei den ‚Majors‘
Erhebung des Anteils zeitgenössischer Musik bei den ‚Independents‘
Erhebung des Anteils zeitgenössischer Musik aus Österreich in beiden Fällen
Schlussfolgerung

In einem zweiten Teilprojekt zur Habilitation wird das Urheberrecht, das von führenden VertreterInnen der Musikindustrie als das ‚kreative Herzstück‘ des musikalischen Schaffensprozesses bezeichnet wird, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Es wird die Frage beantwortet, in welcher Form sich das bislang geltende Urheberrechtsregime durch die neuen Technologien verändern wird bzw. warum

die ‚Majors‘ und die Dachverbände der Musikindustrie so vehement am Urheberrechtsschutz festhalten.

Das zweite Teilprojekt der Habilitation mit dem Kurzarbeitstitel ‚Kreatives Schaffen und Urheberrecht‘ mündet in eine Monographie von ca. 100–150 Seiten.

Teil 1: Analyseteil

1. Entstehung des musikalischen Urheberrechts im historischen Kontext
 - Der Urheberrechtsschutz und seine ökonomische Bedeutung vor 1900
 - Die Entstehung von verbindlichen Urheberrechtsmaterien und Verwertungsgesellschaften vor dem Hintergrund der Herausbildung der Tonträgerindustrie.
 - Der Urheberrechtsschutz und seine ökonomische Bedeutung im 20. Jahrhundert
 - Die aktuellen Herausforderungen an das Urheberrecht durch die Neuen Medien (z.B. Digital Millenium Act, EU-Copyright-Richtlinie)
2. Die ökonomische Bedeutung des Urheberrechts für zeitgenössischer Komponisten
 - 2.1 Die bislang gültigen Strukturen
 - Die Rolle der Verwertungsgesellschaften
 - 2.2 Die neuen Chancen und Risiken
 - Die sich ändernde Rolle des Urheberrechts und der Verwertungsgesellschaften

Teil 2: Empirischer Teil

3. Erhebung des Tantiemenaufkommens aus der Musikverwertung für zeitgenössische KomponistInnen in Österreich.

Das Internet als neuer Distributionskanal für zeitgenössische Musik?

Peter Tschmuck

Einleitung

Die Marktmacht der Konzerne der Musikindustrie beruhte bislang auf drei Säulen:
 in der Marketingmacht
 in der Kontrolle des "geistigen Eigentums"
 in der Kontrolle des Distributionssystems

Jeder der fünf Musikkonzerne (Warner Music Group, Sony Entertainment, Bertelsmann Music Group, Universal Music Group und EMI) verfügt über eigene Vertriebsstrukturen, die vom Großhandel, über Einzelhandelsketten bis hin zu Schallplattenclubs reichen. Dadurch kontrollieren sie den gesamten Absatzweg bis zum Konsumenten und können darüber bestimmen, was über die Absatzkanäle distribuiert wird und was nicht. Zudem sind kleinere Tonträgerproduzenten, die über keinen eigenen Vertriebskanal verfügen, auf die Vertriebsstruktur der Majors angewiesen. Zudem werden in vielen Fällen die Independent-Produktionen von Major-Label vorfinanziert, wodurch sich das Abhängigkeitsverhältnis noch weiter erhöht. Die Folge ist, dass nicht nur die konzerneigenen Plattenlabel, sondern auch viele sogenannte Independent-Label im Grunde genommen mit den Musikkonzernen verbunden sind.

Das Internet stellt nun einen neuartigen Distributionskanal für Musik und andere in elektronischer Form verfügbarer Inhalte dar. Zu Beginn der 90er Jahre tauchte ein Komprimierungsverfahren für digitale Audiosignale unter dem Kürzel MP3 (Motion Picture Expert Group-1/Layer 3) im Internet auf, das es möglich macht, Musikstücke in annähernder CD-Qualität über das Internet zu verschicken und auf der computereigenen Festplatte zu speichern. In diesem Format verbreiteten sich Musikdateien im weltweiten Netz, deren Rechte unter anderem auch bei den Musikverlagen der Majors lagen.

Die Umwälzungen, die sich derzeit in der Musikindustrie durch das Internet und die Neuen Medien ereignen, führen dazu, dass das Musikgeschäft nicht mehr an den Tonträger gebunden ist, sondern eine Dienstleistung darstellt, die man über das Internet in Anspruch nehmen kann.

Der Wandel vom Tonträgervertrieb zur Musikdienstleistung

Bevor mit MP3 ein geeignetes Datenkomprimierungsformat für das Versenden von Musik ohne hörbaren Qualitätsverlust existierte, wurde das Internet lediglich als zusätzlicher Absatzkanal für den Verkauf von Tonträgern genutzt. Internetfirmen wie Amazon.com, die anfänglich Bücher über das Internet vertrieben, erweiterten ihre Produktpalette um CDs und andere Ton- und Bildträger. In Deutschland gelang es der als Online-Musikladen positionierten Firma CDNow.com, in kürzester Zeit einen beachtlichen Kundenstamm von rund 4 Mio. registrierten Nutzern aufzubauen.¹⁴ Via Online-Bestellung kann der Kunde Tonträger aus dem rund 650.000 Titel umfassenden Katalog bestellen, nachdem er einzelne Tracks aus einer CD vorab online angehört hat. Die Zahlung erfolgt über ein Kundenkonto, wobei der Tonträger in etwa gleich viel kostet wie im Einzelhandelsgeschäft. Das Leistungspaket dieser Online-Händler ist im Grunde genommen dem eines traditionellen Versandhandels vergleichbar, nur mit dem Unterschied, dass die bestellbare Ware zuerst auf ihre Qualität hin geprüft werden kann.

Das Internet bietet aber viel weitergehendere Möglichkeiten als nur den Vertrieb von Tonträgern anzukurbeln. Dadurch, dass Musik in digitaler Form gespeichert werden kann, ist es grundsätzlich möglich, sie als Serviceleistung unabhängig von einem Tonträger dem Konsumenten zugänglich zu machen. Dabei muss grundsätzlich zwischen zwei Verfahren unterschieden werden – das Streaming und Downloaden von Musik. Beim Streaming-Verfahren kann die Musik lediglich angehört aber nicht auf den Computer geladen werden. Beim Downloaden hingegen wird das Musikfile auf den Computer heruntergeladen, wodurch ein beliebiges Vervielfältigen möglich wird.

¹⁴ CDNow.com wurde im Juli 2000 von Bertelsmann um US\$ 117 Mio. aufgekauft.

Das Musikstreaming findet man i.d.R. bei sogenannten Schließfachsystemen (locker services). Die 1999 gegründete Firma Myplay entwickelte eine Software, die es ermöglicht, die private CD-Sammlung auf einen Firmenserver zu laden, auf den man mit Passwort und Benutzerkennung zugreifen kann. Von jedem Computer aus, der am Netz hängt, ist es dann die Musik konsumierbar. Die Software für den Musikupload wird von Myplay frei zur Verfügung gestellt. Die Nutzung der Services ist aber an die Bezahlung einer Benutzungsgebühr gebunden. Die Kunden können aber weder die Musik auf ihren Computer herunterladen noch ihre Musikfiles tauschen.

Die Musik-Majors unterstützen solche Geschäftsmodelle, weil die Voraussetzung für die Nutzung des Services der Kauf einer CD und das Herunterladen von Musik unmöglich ist. Alle fünf Konzerne sind eine enge Kooperation mit der 1999 in San Francisco gegründeten Musicbank.com eingegangen, die es mit ihrem Softwarepaket namens Bank-It den Kunden ermöglicht, ihre CD-Sammlungen auf den Unternehmensserver zu laden und ortsunabhängig zu streamen. Das Kopieren und Versenden von Musikfiles ist auch bei diesem Verfahren nicht möglich.

Auf dem Download-Prinzip beruhen viele Business-to-Consumer-Services (B2C) und Peer-to-Peer-Services (P2P). Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden Modellen besteht darin, dass bei B2C-Services die Musikdateien auf einem zentralen Firmenserver gespeichert sind, von dem die Kunden ihre Downloads vornehmen, wohingegen P2P-Services als Tauschbörsen fungieren, bei denen die Nutzer die gewünschten Musikfiles nicht von einem Firmenserver, sondern direkt von der Festplatte der Tauschpartner herunterladen, was auch als File-Sharing bezeichnet wird.

P2P-Services als Distributionsnetzwerke zeitgenössischer Musik

Vor allem die P2P-Services scheinen für die zielgerichtete Verbreitung von zeitgenössischer Musik die meisten Vorteile zu bieten. P2P-Services stellen lediglich die Software für das Austauschen der Musikdateien zur Verfügung und sind am weiteren Tauschvorgang nur indirekt beteiligt. Nach diesem Prinzip funktioniert die Musiktauschbörse Napster, die die Suchanfragen über einen zentralen Server laufen lässt, aber in den File-Transfer zwischen den Tauschpartnern nicht mehr eingreift. Napster ist mit Abstand die erfolgreichste Musiktauschbörse im Internet. Allein im Januar 2001 verzeichnete sie in Deutschland rund 1,2 Mio. Besucher, was einer Reichweite von 10,2% aller deutschen Internetnutzer entspricht. In den USA hat Napster sogar eine Reichweite von 14,1%. Weltweit nutzten im Februar 2001 schätzungsweise 44,6 Mio. Internet-Surfer die Tauschmöglichkeiten des Napster-Clients (Jupiter MMXI Europe 2001).

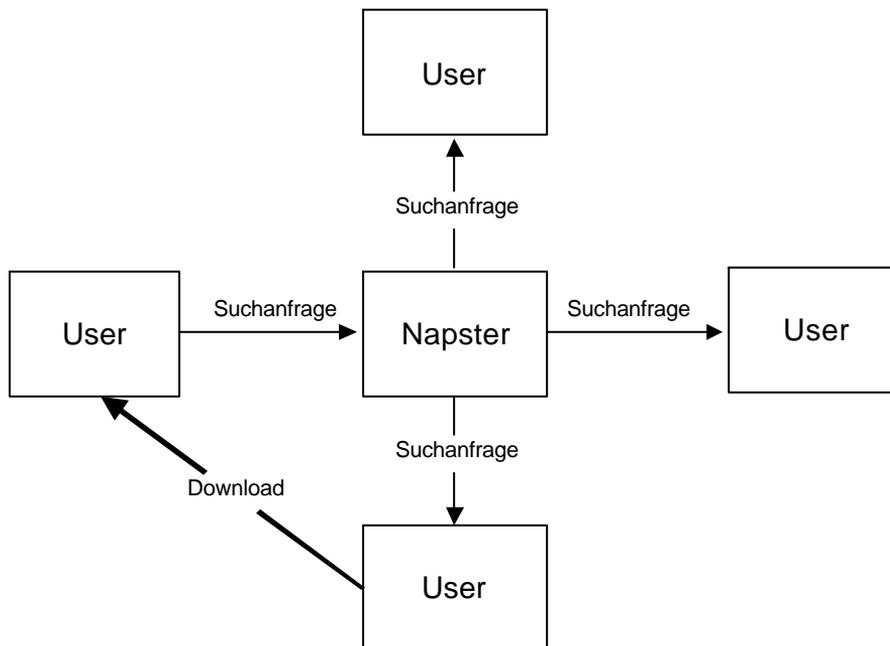


Abbildung 1: Das Prinzip von P2P-Services am Beispiel von Napster
Quelle: eigene Darstellung

Napster hat mittlerweile eine Reihe von Nachahmern gefunden, die ein ähnliches Geschäftsmodell verfolgen. Plattformen wie Audiogalaxy, Aimster, Scour Exchange, FileRogue oder FileTopia stellen ebenfalls lediglich die Software für die Nutzer zur Verfügung, die dann im direkten Kontakt ihre Files austauschen. Die Haupteinnahmequelle dieser Internettauschbörsen ist die Werbung.

File-Sharing-Systeme wie Napster nutzen den Vorteil, dass sie selbst weder ein umfangreiches Dateiarchiv noch die technische Infrastruktur für den Datenverkehr bereitstellen müssen. Das dezentrale File-Sharing hat aber den Nachteil, dass die Internetfirma keine Verfügungsmacht über das getauschte Datenmaterial hat und dadurch indirekt auch in strafbare Handlungen verwickelt werden kann. Das war der Grund, warum Napster durch die Klage der Majors wegen Verletzung des Copyrights letztendlich in die Knie gehen musste.

Mittlerweile gibt es aber bereits File-Sharing-Plattformen, die ohne zentralen Server auskommen, wie FreeNet oder Gnutella. Ihre einzige Aufgabe besteht darin, die Tauschsoftware zum freien Download anzubieten. Diese Netzwerke haben den Vorteil, dass sie vollständig dezentral arbeiten und vor rechtlichen Zugriffen weitgehend geschützt sind, weil sich keine Geschäftsadresse oder eingetragene Firma identifizieren lässt. Die genannten Netzwerke dienen daher auch keinen kommerziellen Interessen. Die Funktionsweise eines dezentralen File-Sharing Netzwerks kann am Beispiel von Gnutella erläutert werden.

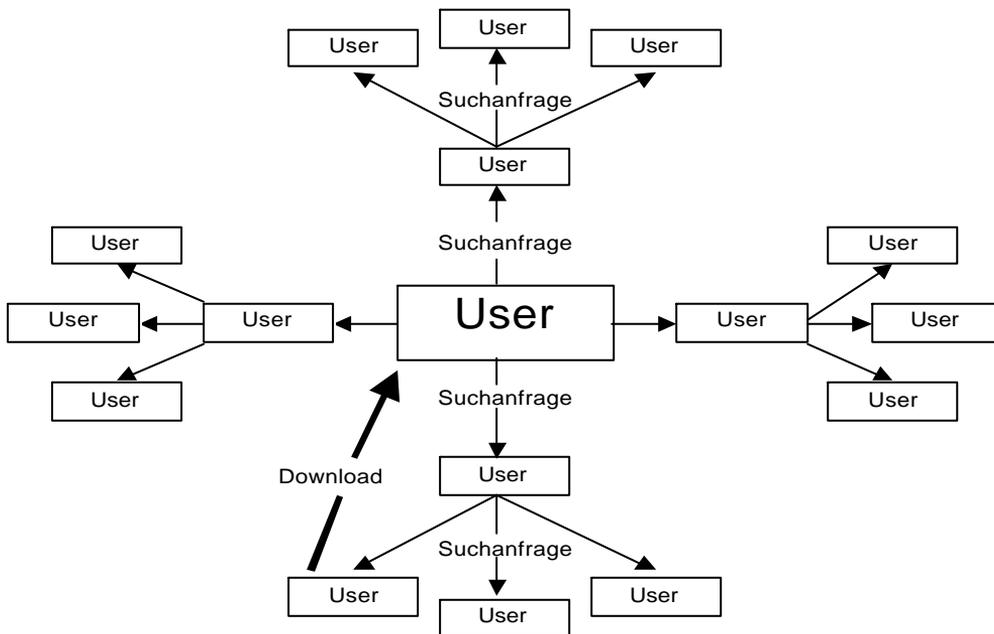


Abbildung 2: Das Prinzip von P2P-Services am Beispiel von Gnutella
Quelle: eigene Darstellung

Im ersten Schritt sendet ein Internet-User an alle Nachbar-User im Netzwerk seine Suchanfrage. Die Nachbar-User geben die Suchanfrage an ihre Nachbarn weiter und diese an ihre Nachbarn und so weiter, bis eben der gewünschte Inhalt gefunden ist. Das gesuchte Material wird dann direkt zwischen nachfragendem und anbietendem User ausgetauscht.

Abgesehen davon, dass sich dieses Tauschverfahren so gut wie nicht kommerziell verwerten lässt, brauchen Gnutella und ähnliche Services viele Nutzer, die ihre Musikdateien freiwillig und kostenlos ins Internet stellen. Aber gerade daran krankt das Tauschsystem, wie eine Studie von Adar und Huberman (2000) belegt. Sie untersuchten in einer Nutzerstudie Gnutella nach dem Verhältnis von Usern, die Dateien anbieten und solche, die nur auf der Suche nach Dateien sind. Sie stellten dabei fest, dass 70% aller Gnutella-Nutzer keine Dateien zum File-Sharing anboten und 50% des Angebots von nur 1% aller Nutzer stammt. Adar und Huberman (2000, S. 3) sprechen in Anlehnung an Hardin (1968) von der *"tragedy of the digital commons"* und drücken damit aus, dass die Mehrzahl der Nutzer eines frei zugänglichen Netzwerks Trittbrettfahrer sind, die zwar unentgeltlich Leistungen nachfragen aber selbst keine Leistungen anbieten. In der Folge können Netzwerke, die ein zu hohes Ausmaß von Trittbrettfahrer aufweisen, dysfunktional werden und in sich zusammen brechen. Wegen der Konzentration weniger Anbieter von Musikdateien ist das Gnutella-Netzwerk trotz seiner dezentralen Funktionsweise leicht verwundbar. Es brauchen nur jene wenigen Nutzer identifiziert werden, die copyrightgeschütztes Material ins Internet stellen, und deren Rechner, die faktisch als Server dienen, können stillgelegt werden.

Die Trittbrettfahrer-Probleme dezentraler Netzwerke wie Gnutella erfordern neue Lösungsansätze. Eine Internetfirma, die sich Autonomous Zone Industries (AIZ) nennt und im Juli 2000 von sieben Hackern gegründet wurde, hat die Defizite dezentraler Netzwerke zum Anlass genommen, ein Modell zu entwickeln, das vor allem dem Trittbrettfahrerverhalten entgegenwirken soll. Die Lösung nennt sich Mojo Nation und ist dem Gnutella-Netzwerk ähnlich. Der Unterschied ist aber, dass das Tauschen im Mojo Nation-Netzwerk nicht unentgeltlich ist. Die Programmierer haben eine Tauschwährung, sogenannte Mojos, eingeführt, die für das Downloaden von Dateien bezahlt werden müssen. Mojos kann man sich verdienen, wenn man als User Dateien zur Verfügung stellt. Je schneller der Computer, desto mehr Mojos kann man verdienen. Mit diesen Mojos lassen sich dann herunterladbare Musikdateien und

andere digitale Inhalte kaufen. Im Grunde genommen bedeutet die Einführung von Mojos eine Privatisierung eines öffentlichen Tauschnetzwerks. Es wird durch die Mojos ein Anreiz gesetzt, ein Angebot zur Verfügung zu stellen, weil es nur dadurch möglich wird, selbst Dateien aus dem Netz zu laden. Die Internetfirma AIZ trägt sich mit dem Gedanken, die vorerst virtuelle Mojo-Währung in reales Geld umzuwandeln. So soll man in Zukunft Mojo-Punkte kaufen bzw. überschüssige Mojos bei AIZ in Geld umtauschen können. Mit den Provisionen, die dabei abfallen, will sich die AIZ dann refinanzieren.

Das Konzept der virtuellen Währung soll in erster Linie dazu dienen, das Tauschsystem zu stabilisieren und die Rechnerkapazitäten effizienter zu nutzen. An eine Vergütung von Urheberrechten ist dabei (noch) nicht gedacht. Um das Netzwerk gegen gerichtliche Verfolgung sicher zu machen, werden die Inhalte, die getauscht werden, nur dezentral und in verschlüsselter Form gespeichert. AIZ hat offiziell, um sich dem Zugriff der US-Gerichte zu entziehen, seinen Firmensitz auf den Cayman Inseln errichtet.

Komponisten und Interpreten zeitgenössischer Musik, die in erster Linie an der Verbreitung und weniger an der kommerziellen Verwertung ihres Schaffens interessiert sind, können mit Hilfe von P2P-Tauschnetzwerken, die z.B. in Zukunft auch auf zeitgenössische Musik spezialisiert sind, gezielt einem weltweiten Publikum ihr Werkschaffen zugänglich machen. Vorerst sind P2P-Services eine Domäne für den Tausch von Mainstreamprodukten, aber die zunehmende Kommerzialisierung (siehe z.B. die strategische Allianz zwischen Napster und Bertelsmann) könnte neue Marktsegmente öffnen, auf denen sich spezialisierte Tauschnetzwerke behaupten könnten.

Literaturhinweise

www.firstmonday.dk/issues/issue5_10/adar/index.html, Adar, E./Huberman, B.A. (2000): Free Riding on Gnutella, in: Firstmonday Online-Journal, Vol.5, Oktober, (Zugriff: 23.03.2001).
de.jupitermmxi.com/press/releases/20010228.jsp, Jupiter MMXI Europe (2001): Musiktausch mit Napster europaweit erfolgreich, (Zugriff: 28.03.2001).

Internetquellen

www.aimster.com	Aimster
www.amazon.com	Amazon
www.audiogalaxy.com	Audiogalaxy
www.bmg.com	BMG
www.cdnw.com	CDNow
www.emigroup.com	EMI
www.filerouge.com	Filerouge
www.filetopia.com	Filetopia
www.freenet.com	Freenet
www.gnutella.com	Gnutella
www.mojonation.com	Mojonation
www.musicbank.co.uk	Musicbank
www.myplay.com	Myplay
www.napster.com	Napster
www.scour.com	Scour
www.sonymusic.com	Sony Music
www.universalmusic.com	Vivendi Universal
www.warnerbros.com	Warner Brothers

Arbeitsbericht „Produktionsbedingungen“

Diskussionsbeiträge von Mikuláš Bek, Heinrich Deisl, Elke Moltrecht,
Christian Scheib, Elisabeth Schimana, Peter Tschmuck

Es empfiehlt sich, das Musikschaffen im historischen sozioökonomischen Kontext zu betrachten, um die langfristige Entwicklung der Produktionsbedingungen besser verstehen zu können. Das Musikschaffen und Musikleben, verstanden als Produkt der vorherrschenden sozioökonomischen Rahmenbedingungen, bedurfte im gesellschaftshistorischen Prozess unterschiedlicher Anlehnungskontexte. Vom 16. bis ins späte 18. Jahrhundert war das repräsentative Musikschaffen nur im höfischen Kontext möglich, was allerdings nicht ausschließt, dass volksmusikalisch-improvisierte Musikformen auch außerhalb der höfischen Gesellschaft praktiziert und rezipiert wurden. Diese nicht im höfischen Kontext entstandene Musik wurde aber von der herrschenden Gesellschaftsklasse als minderwertig und mitunter auch als subversiv abgelehnt.

Im 19. Jahrhundert vertieft sich die Kluft zwischen repräsentativer Kunstmusik und populärmusikalischen Formen. Aber in beiden Fällen änderte sich der gesellschaftliche Anlehnungskontext. Durch die allmähliche Ablösung der höfisch-feudalen Gesellschaft durch eine bürgerlich-kapitalistische, die einem romantisch verklärten Kunst- und Künstlerbild nachhing, verlor der Hof seine kulturprägende Kraft, die nunmehr einerseits auf die im Laufe des 19. Jahrhunderts entstehenden akademischen Bildungseinrichtungen (Kunstmusik) und den Markt (Populärmusik) überging.

Die Anlehnung des populären Musikschaffens an Marktstrukturen vertieft sich im Laufe des 20. Jahrhunderts, wohingegen die Kunstmusik ihre Existenz durch die Anlehnung an den Nationalstaat und dessen Förderstrukturen sicherstellte. Am Ende des 20. Jahrhunderts stellt sich allerdings die Frage, ob nicht der gesellschaftliche Wandel neue gesellschaftliche Strukturen hervorgebracht hat, die einer Überwindung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft gleichkommen.

Wir gehen dabei von der These aus, dass diese neuen gesellschaftlichen Strukturen als fragmentiert-durchlässig charakterisiert werden können. Fragmentiert in dem Sinn, dass sich die hierarchischen Klassenstrukturen aufgelöst haben und durch in sich autonome aber anschlussfähige gesellschaftliche Einheiten ersetzt wurden. Die Anschlussfähigkeit bedeutet, dass diese autonomen Strukturen nach außen hin offen sind, wodurch es möglich wird, dass die Individuen gleichzeitig Mitglieder verschiedener gesellschaftlicher Einheiten sein können.

Geht man nun davon aus, dass die fragmentiert-durchlässige Informationsgesellschaft der neue Anlehnungskontext für das Musikschaffen des 21. Jahrhunderts sein wird, so sind die traditionellen Strukturen der Musikwirtschaft in weitestem Sinn infrage gestellt. Die Fragmentierung des künstlerischen Schaffensprozesses impliziert in der Folge die Auflösung der Identität von Werk und Künstler aber auch von der Authentizität des Werkschaffens. Die Grenzen zwischen Musikproduktion, -rezeption und -distribution verwischen oder werden gänzlich aufgehoben. Unter solchen Bedingungen ist es fraglich, ob ein traditionell werk- und künstlerbezogenes Urheberrecht überhaupt noch eine Existenzberechtigung beanspruchen kann. Es ist durchaus denkbar, dass sich unter dem Druck des gesellschaftlichen Wandels die Institution des Copyrights verändern, wenn nicht gar auflösen wird. Was wiederum zur Folge hat, dass das System der Verwertungsgesellschaften und Musikindustrie seine ökonomische Basis verliert und dem Untergang geweiht ist.

Als Metapher für die sich ausbildende fragmentiert-durchlässige Informationsgesellschaft kann das Internet angesehen werden. Das Internet spiegelt die komplexe und scheinbar willkürliche Verknüpfung fragmentierter Teilöffentlichkeiten wieder, in der es keine sichtbaren hierarchischen Beziehungen mehr gibt. Es zählt einzig und allein die Teilnahme und Anteilnahme im Kommunikationsprozess.

Beides, die fragmentierte-durchlässige Gesellschaft und die Institution des Internets bieten für das aktuelle (zeitgenössische) Musikschaffen und dessen ökonomischer Verwertung Chancen und Risiken.

(Peter Tschmuck)

Während das Bürgertum des späten 19. Jahrhunderts seinen Kampf um Autonomie von feudaler und klerikaler Dominanz führte, entwarf es mit Bauten wie – musikbezogen – dem exemplarischen Wiener

Musikverein auch jener Musik, die diesen Kampf begleitete, eine adäquate Architektur; nachdem diese Auseinandersetzung ökonomisch gewonnen war, verloren aber die dazugehörige Musik und Architektur wieder ihre Definitionshoheit über die Kunst und das Wertvolle in der Gesellschaft schlechthin. Diese Analyse des Berliner Musikwissenschaftlers Jan Brachmann, vorgetragen im Rahmen des micadialog Wien Modern im November 2001 in Wien [vgl. www.mica.at], spitzt die Rede vom "Anlehnungskontext" noch zu und macht klar, dass Musik immer Teil gesellschaftlicher Hegemonialkämpfe ist. Angewandt auf die Mechanismen der fragmentiert-durchlässigen Gesellschaft und der sie begleitenden Ausbreitung des Internet bedeutet das, dass die Frage nach aktuellen Definitionshoheiten zu stellen ist, die Frage nach dem grundsätzlichen Was der Kunst, für das es sich dann lohnt, identitätsstiftende Strategien zu suchen. Den Chancen der verhältnismäßig unhierarchischen (beziehungsweise unhierarchisch scheinenden) Struktur der fragmentiert-durchlässigen Gesellschaft und den daher vielfältig und multipel jeweils wieder neu festzulegenden künstlerischen Definitionshoheiten steht das Risiko gegenüber, dass die Kunst permanent um ihre eigene Existenz und Rechtfertigung kämpft und darob ihre gesellschaftliche Funktion nicht einmal mehr ins Visier nimmt. Die wirkliche Chance der Kunst und Musik – also der Künstler – wäre dann also, ihre Rolle grundsätzlich und neu zu definieren und erst von dieser Position des gefundenen "Was" aus um Strategien der ökonomischen wie künstlerischen Durchsetzung zu ringen.
(Christian Scheib)

etwas mehr staar bitteschön!

das konstrukt der fragmentiert durchlässigen informationsgesellschaft ist abhängig von den zugängen zu den neuen informationstechnologien, wie etwa dem internet. schlüsselfrage: wer hat welchen zugang? wir haben zumindest derzeit NOCH in österreich staatlich geförderte server wie etwa mur.at, servus.at, t0.or.at u. a. , durch die es den kunstschaaffenden mit geringen finanziellen mitteln möglich ist diese kommunikations- und distributionswege, auch ohne selbst mitglied einer großen institution (z. b. universität) zu sein, zu nützen. tendenziell schreitet mit der entwicklung des high tech jedoch eine technoliberalisierung voran. dies bedeutet den paradoxerweise oft gerade von den kunstschaaffenden selbst geforderten rückzug des staates und seiner verantwortung aus weiten bereichen des soziokulturellen lebens seiner bürgerInnen. und hier lauert gefahr. gefahr alle verantwortung und das politische bekenntnis „für die zeitgenössische kunst“ abzuschieben. die annahme was „gut“ ist, wird sich schon durchsetzen (es gibt doch diese wunderbaren sich selbst regulierenden mechanismen!), auch ohne gefördert zu werden, war und ist falsch.

der anlehnungskontext „internet“ kann nur dann funktionieren, wenn es für alle teile der bevölkerung möglich ist daran teilzunehmen. dazu braucht es jedenfalls eine staatliche regulierung und eine nicht gänzlich auf marktwirtschaft, nulldefizit und monetären mehrwert ausgerichtete politik.

immer vorausgesetzt diese zugänge sind vorhanden, sind plattformen nötig um zeitgenössische musik im netz schmackhaft zu machen und sie im datenschungel nicht gänzlich untergehen zu lassen. eine website alleine bringt nämlich gar nichts. die derzeitige qualität von komprimierten audiodaten für einen genussvollen konsum zeitgenössischer musik ist unzureichend. allerdings auf kostproben beschränkte komprimierte audiofiles und ein damit verbundenes angebot einer CD on demand in voller klangqualität scheint mir durchaus sinnvoll. das um- und auf solch einer plattform ist eine kontinuierliche betreuung, welche erfahrungsgemäß sehr zeit- und kostenintensiv ist, sich aber durch den wegfall teurer CD produktionen finanzieren ließe.

in diskussionen zum thema verwertungsgesellschaften sollten wir eines nicht vergessen: den gedanken der umverteilung. dieser verschwindet nämlich zunehmend in technolibertären diskussionen.
(elisabeth schimana)

„Grenzüberschreitung“

Gedanken zu Genre-Annäherungen: Illusion oder Realität? Ein Abstract

Seit den letzten zwei Dekaden wird stärker als zuvor die Abschaffung von Grenzen zwischen den Genres und Künsten proklamiert. Neue Kunstformen entstanden. Wurde damit auch eine neue Qualität erreicht oder sind lediglich andere Spielarten entstanden? Vereinfacht die Globalisierung des Güterausstauschs oder die digitale Praxis von Informations- und Kapitalflut die momentane Bewegung künstlerischer Produktion? Eines lässt sich festhalten: der Status von Künstler, Werk und Rezipient wird neu befragt.

Musik und visuelle Künste gehen Symbiosen ein, kritisch beurteilt vom Phänomen kollektiver Erfahrungen, welche sich in der Imagebildung von Konzerthäusern, Festivals, Clubs, Galerien etc. niederschlagen. Die audio-visuellen Projekte werden als Video, CD und DVD, als Hypermedia oder im Internet aufbereitet – Konzerte, Installationen, Performances oder Mischformen verknüpfen Konzertsaal, Club, Galerie, Museum oder virtuelle Projekte. Musiker sind Komponisten, Produzenten und Software-Spezialisten. Man könnte sogar sagen, dass sich zwischen E- und U-Musik ästhetische Parallelen aufgetan haben, die beide existierenden Musikrichtungen repräsentieren – stringenter als Einzelversuche in der Vergangenheit. Dafür wächst ein offenes Publikum unterschiedlicher Szenen heran.

Aktuelle Kunstformen generieren Schnitt- und Bruchstellen zwischen den Künsten. Die Resultate sind jedoch nicht immer überzeugend. Das neue geflügelte Wort "Clubkultur" (was die junge Generation der Elektroniker oder Laptopartisten, Labels und Installationskünstler impliziert) zieht nach und nach in einige der oben genannten Institutionen ein und öffnet sich Wege in kulturpolitische Regionen. Im diesem gegenwärtigen Prozess wird die der Clubkultur innewohnende Dynamik nur unzureichend durch strukturelle, institutionelle und finanzielle Veränderungen begleitet, was nicht nur negative Bedeutung hat. Subkultur oder illegale Clubs haben außerordentliches Innovationspotential. Doch Denkmuster beginnen sich zu verändern. Skepsis gegenüber neuen, teils schnelllebigen Genres und Subgenres kennzeichnen die derzeitige Entwicklung, was verständlich und bedauerlich zugleich ist. Noch manifestiert sich tendenziell in allen Künsten das Festhalten an Bekanntem und Vertrautem.

"Veranstalter, Clubs (brodelnde Tiegel multidimensionaler Kommunikation, E. M.), Künstler, Vereine, Labels und Medien lassen fragile ... Verknüpfungen entstehen, jenseits von bestehenden Institutionen und festen Häusern und reagieren durch konzeptionelle Visionen flexibel auf sich ständig wandelnde Beziehungsgeflechte" (Susanne Binas). Vor allem großen Institutionen, Festivals und Studios fehlt durch ästhetische Festgefahrenheit und vorgeprägte Erwartungshaltungen die Flexibilität, den aktuellen Entwicklungen Rechnung zu tragen. Einzelbeispiele lassen ein Umdenken erkennen. Die Entwicklung von institutionellen Seitenwegen, die Einstiegsmöglichkeiten in existierende Strukturen gewähren könnten, scheint ein Weg zu sein. Das meint beispielsweise das Öffnen von Tonstudios für Homestudio-Artisten, veränderte Aufnahmebedingungen an künstlerischen Hoch- und Fachschulen sowie die Bildung neuer Lehrstühle, die einen engen Kontakt zu aktuellen Strömungen mitbringen.

Sampling in der Musik als schöpferische Methode, Experimente an den Grundparametern der Gestaltungselemente Rhythmus und Klang, Wiederholung, Kontrapunkte und Kontraste als serielle Gestaltungsprinzipien sowie das Schaffen und Verbreiten in vernetzten Systemen haben eine große Ausstrahlung auf andere künstlerische Disziplinen, ebenso wie auf Software-Entwicklungen (Max/MSP, Supercollider, Nato etc.). Software bestimmt die kompositorische Praxis, was inzwischen auch auf herkömmliches Komponieren durchschlägt. *Beschreibungs- und Analyseversuche für elektroakustische Musik und elektronische Musik der letzten Jahre hinken hinterher. Bestehendes Vokabular sowie Analysemethoden müssen überdacht und reformiert werden.*

Die neuen Formen der Ästhetik durch die Etablierung revolutionierender digitaler Produktionsprozesse haben sich in den letzten Jahren nachhaltig auf bis dato bestehende Genrengrenzen innerhalb einzelner Künste ausgewirkt, und darüber hinaus auf verschiedene Kunstsparten. Die junge elektronische Musik hat, aufbauend auf die Väter der elektronischen Musik wie Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Pierre Boulez, auf Elektronik-Pioniere der Musique Concrète oder auf die Maschinenmusik der italienischen Futuristen interessante experimentelle Grauzonen betreten. Produktive Impulse für Kompositionsentwicklungen gehen gerade von jenen

Künstlern aus, die nicht ausschließlich aus musikalischen Zusammenhängen kommen, sondern ihre Erfahrungen mit der Bildenden Kunst oder als Programmierer in die Musik tragen, wie Brandon LaBelle, Steve Roden, Hans-Peter Kuhn, Christina Kubisch oder Carsten Nicolai (raster/noton), der gerade bei der Ars Electronica oder auf der Biennale in Venedig gefeiert wurde, von Akira Rabelais, Ludger Brümmer u.a. Und gerade in der Clubkultur hat sich eine untrennbare Parallelität von Musik und visuellen Künsten verankert.

Der Anlehnungskontext im 21. Jahrhundert ist das Netz, das, wie Peter Tschmuck sagt, die Identität von Werk und Künstler in Frage stellt und die Grenzen zwischen Produktion, Rezeption und Distribution verwischt. Technologien und daraus folgende ästhetische Erneuerungen ermöglichen Fusionen künstlerischer, institutioneller und wirtschaftlicher Dimension. Im optimalen Fall können dabei kreative Kräfte freigesetzt werden.

Die Musik fragt (gerade wegen der gefährdenden Komplexität) nach immer neuen Verknüpfungen (eine Technikeuphorie allein wäre fatal), was eine Herausforderung für Veranstalter, Institutionen und für die Musiker selbst ist. Die Erwartungshaltungen steigen. Vielleicht haben Björk und Madonna signalisierende Schritte unternommen, wenn sie sich auf neueste musikalische Strömungen einlassen.

Eigenes Regulieren bedeutet, Prozesse zu durchschauen. Individuelle Prozesse werden an globalen gerieben.

(Elke Moltrecht)

Ist das eh noch "U" oder bereits "E"; Annäherungen zweier Kontexte auf der Festplatte.

Für die allgemein als "Clubkultur" angesprochenen Segmente elektronischer Musikproduktion spielen Fragen nach dem "Original" und eine diesbezügliche (Weiter-)Verwertung eine untergeordnete Rolle. Nicht mehr das Original gibt den Ausschlag, sondern seine Interpretation, sein Simulacrum, sein semantischer Remix. Generalisierend kann man formulieren, dass in der aktuellen U-Musik zwar der Rückgriff auf originales Tonmaterial erfolgt, allerdings nicht ohne zeitaktuelle Neu-Lokalisierung. Dabei sind die Annäherungsgrade unterschiedlich; Beispiele: V/A: "Reich Remixed", Pulsinger/Tunakan: "Schwanensee Remixed", V/A: "Weekend/ W. Ruttman", V/A: "Max Brand – phonoTAKTIK 1999", et.al.

(Die für die Populärmusik in den letzten Jahren stilprägenden Genres HipHop und Rap etwa leben seit Anfang an vom Sampling. Siehe z.B.: Andreas Rauscher: "Dropping da bomb": Die Rolle des Sampling im HipHop. In: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. Vol.4, Juli 1999, Mainz. S. 88–94.)

Hierbei werden Grenzen des gegenseitigen Verständnisses und der Adaption aufgehoben. Gleichzeitig finden interdependente Distrinktionsprozesse statt, die neue Territorien/ Künstler aus-/einschliessen, Fragmentierungen und Neu-Strukturierungen bedingen.

Der erleichterte Zugang erlaubt es, Produktion, Editing und Distribution an einer Schnittstelle zusammen zu fassen: dem heimischen Computer. Allerdings erweist sich der "Mythos vom Studio in Pocket-Format" nicht als der Weisheit letzter Schluss (Übertragungsgeschwindigkeit, Speicherkapazität,...). Es kann davon ausgegangen werden, dass derartige Produktionsweisen das Rezeptionsverhalten sowohl auf Seiten der "E"-Musik wie auf der der "U"-Musik durchlässig gemacht haben. Der Diffundierungsprozess verläuft vertikal. Gegenseitige Standesdünkel sind nach wie vor immanent. Das "grosse Werk", flankiert vom "Sampling-Raubbau". Diese Durchlässigkeit ist besonders seit jener Zeit zu beobachten, da die elektronische Musik und -produktion als massenhaft und nicht mehr elitär angesprochen werden kann; also seit ca. Mitte der 90-er Jahre. Es stellt sich die Frage, inwieweit institutionelle/ universitäre Ausbildungsmodelle noch greifen bzw. eine derartige Fundierung bei den potentiell Interessierten auszumachen ist.

Elektronische Musik birgt in sich die Tendenz zur Ubiquarität, zur Dislokalität und zur Auflösung textueller Komponenten. Die semantische Bedeutungsproduktion der Werke ist in der Musik bereits inkludiert. Dadurch wird nicht nur das Interpretations- und Rezeptionsfeld grösser. Immer mehr ist auch das Publikum gefordert, sich aktiv mit dem Gehörten auseinanderzusetzen und sich selbst in die Bedeutungsproduktion einzubringen. (Vgl. etwa Christian Scheib: Filter, Struktur, Speicher. In: Skug

#41, 3/2000, Wien. S. 26ff.) Hier stellt sich ein massives Infragestellen der Begriffe Werks-Identität, Künstler und Authentizität des Werkschaffens ein.

In like manner a shift in listening habits towards 'sampling' the music at venues shows [the] aspect of this shift to 'listener as creator (or at least controller) of experience'. [It] shifts the responsibility substantially towards the individual visitor for the final experience. The introduction of interactive technologies also gives further power away from the 'author'. (Simon Emmerson: *Losing Touch? The Human Performer And Electronics*. In: Simon Emmerson [Hrsg.]: *Music, Electronic Media And Culture*. London: Ashgate, 2000, S. 212)

Das Spiel mit/ um interaktive Technologien evoziert das Bild vom "Maschinisten", der das Innenleben der Schaltkreise bloßlegt und hinter das Instrument zurücktritt. (Etwa: Farmers Manual, John Duncan, Bernhard Günter, Oval; Plunderphonics-Künstler wie People Like Us, Negativland, John Oswald oder Turntablism von Christian Marclay, Otomo Yoshihide, DJ Spooky, Xecutioners,...) Sampling-Technologie als überhöhtes postmodernes Äquivalent zur massenhaften Musikverbreitung durch Neue Medien wie z.B. Internet macht das Original random und beizeiten obsolet. Es entwickeln sich – beinahe zwangsläufig – metamusikalische Strukturen und Interpretationen. Derartige, frei fließende Klangströme nehmen den Präsentationsraum in sich auf und erweitern ihn. So werden Orte wie Kino, Museum oder Galerie zu neuen Spielstätten transformiert. Orte also, die traditionell eher nicht dem musikalischen Aufführungskontext zugerechnet werden/ wurden. Dies hat auch damit zu tun, dass eine Verschränkung zwischen auditiven und visuellen Artikulationen stattgefunden hat. Der Computer als multi-dimensionale und interaktive Schnittstelle subsumiert audiovisuelle Informationen unter einen gemeinsamen Mouse-Click, den höchstens die unterschiedlich konfigurierte Festplatte von einander trennt.

(Heinrich Deisl)

KooperationspartnerInnen

V:NM Forum 01

 file:///H:/data/_Arbeit/bems/iem_1schwarz.tif

Die Aufgaben des Instituts für Elektronische Musik und Akustik liegen auf dem Gebiet der Forschung und Entwicklung, der künstlerischen Produktion und der Lehre.

Das Institut befasst sich mit der Forschung und Entwicklung auf dem Gebiet der Erzeugung, Verarbeitung und Wiedergabe von Klängen in der Akustik und in der Musik.

Das IEM ist Herausgeberin der Publikationsreihe "Beiträge zur Elektronischen Musik".

Zur Realisierung von Kompositionen Elektronischer Musik steht ein Produktionsstudio zur Verfügung. Neben mehreren Harddisc-Recording-Systemen und Computern zur Klangerzeugung und -bearbeitung, beinhaltet die Ausstattung des Studios Hard- und Software für die Videobearbeitung.

Für konzertante Aufführungen steht der IEM CUBE zur Verfügung. Ein zur Außenwelt schallgedämmter Konzertraum mit einer Fläche von 120 m² und 4,5 m Höhe, der mit einer 49 kanaligen Beschallungsanlage mit über 80 Lautsprechern ausgestattet ist. Der IEM CUBE stellt nicht nur einen multifunktionalen Aufführungs- und Aufnahmeraum dar, sondern ist ein Klangtheater, für dessen Beschallungsanlage wie für ein Musikinstrument komponiert werden kann.

Primäres Ziel im Bereich der Lehre ist es, den StudentInnen die Möglichkeiten und Verfahrensweisen der Computermusik an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst nahe zu bringen. Im interuniversitären Studiengang Elektrotechnik-Toningenieur bildet das Institut zukünftige WissenschaftlerInnen in Akustik, Signalverarbeitung und Aufnahmetechnik aus.

Institut für Elektronische Musik und Akustik
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
Inffeldgasse 10/3, A-8010 Graz, Austria
Tel.: ++43/316/389-3170, Fax: ++43/316/389-3171
e-mail: office@iem.at, Url: <http://iem.at>

Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz

Arbeitsbereich: Musik/Technologie/Gesellschaft

Werner Jauk

Musikwissenschaft ist ein interdisziplinäres Gefüge aus Historischer Musikwissenschaft, Musikethnologie und Systematischer Musikwissenschaft und wirkt in dieser Anlage bereits übergreifend in kulturwissenschaftliche Diskursfelder; enge Kooperation besteht mit der Kunst-Universität/Graz.

Der Gegenstand Musik wird dabei ohne ideologische Einengung gesehen: von den frühesten musikalischen Äußerungen bis zu jüngsten Einbindungen von Musik in multimediale/multisensorale digital arts.

Im Arbeitsbereich Musik/Technologie/Gesellschaft finden Medienkunst, intermediale Arbeiten, Computer- und elektronische Musik und Installationen, aber gerade auch avantgardistische Formen populärer Musik besondere Berücksichtigung in akustischen, psychologischen und soziologischen Problemfeldern – in Theorie und Praxis. Kybernetik, musikalische Wahrnehmung und Logik des Auditorischen schliessen oftmals den gap zwischen Wissenschaft und Kunst. Im Verein mit *grelle musik* <--> *Intermedia: science and the electronic arts* werden nicht nur künstlich intelligente Musiktechnologien, Interfaces auf der Basis von Wahrnehmung und Kommunikation erarbeitet, *grelle musik* ist die Schnittstelle zwischen der universitären Forschung und den außeruniversitären Forschungseinrichtungen und Distributoren digitaler Künste im internationalen Geschehen mit denen reger Kontakt besteht. *grelle musik* ist jene Plattform, mit der wissenschaftliche Arbeit öffentlich erfahrbar gemacht wird, in dieser Kooperation werden auch Installationen und Performances sowie Ausstellungskonzepte elektronischer Künste für internationale Festivals realisiert.

Diese Forschung wie wissenschaftlich künstlerische Arbeit ist institutionalisierter Teil der musikwissenschaftlichen Ausbildung in Graz. Nach einem einführenden Grundstudium ins Gesamtfach ist eine Spezialisierung auf Musik/Technologie/Gesellschaft möglich.



mica — music information center austria

Das mica ist das Kommunikationszentrum für aktuelle Musik aus Österreich. Aufgabe des mica ist die Verbreitung zeitgenössischer österreichischer Repertoires aller musikalischen Genres. Kompetente Information und die umfassende Dokumentation des heutigen Musikschaflens gehören zu den Services und Kooperationsleistungen für Veranstalter, Labels, Medien und weitere Vermittler. Musikschaflenden bietet das mica Beratung und Hilfestellung bei ihrer Karriereplanung. Als neutrale Schnittstelle baut das mica gezielt Verbindungen zwischen Musikschaflenden, Multiplikatoren und Musikinteressierten auf und fördert die Kommunikation innerhalb des österreichischen Musiklebens.

Das mica erarbeitet als unabhängige Expertenorganisation Lösungen im Blick auf neue berufspraktische, ökonomische, rechtliche, gesellschaftliche und technologische Herausforderungen für den Musikbereich. Es erzielt nachhaltige Aufmerksamkeit für heutige Musik aus Österreich und ist der Vielfalt eines innovativen, zeitgenössischen Musikschaflens verpflichtet. Das Spektrum reicht von Pop über zeitgenössische Komposition und elektronische Musik bis hin zu Jazz und DJs. Das mica wurde 1994 im Auftrag der Republik Österreich als unabhängiger, gemeinnütziger Verein (NGO) gegründet und ist auf regionaler, nationaler, europäischer und internationaler Ebene aktiv.

mica – music information center austria
Stiftgasse 29
A-1070 Wien
Tel +43/1/52104-0
Fax +43/1/52104-59
office@mica.at
www.mica.at



1] Die ESC wurde im August 1993 von in Graz ansässigen und tätigen Künstlerinnen und Organisatorinnen gegründet. Sitz der ESC ist im LABOR, Graz, Jakoministraße 16.

2] Die ESC ist eine Kulturinitiative, sie initiiert und betreibt Kunst//Projekte im Kontext "neuer" Kulturtechnologien.

3] Die ESC ist ein MedienKunstverein, sie entwickelt Kunst//Projekte im Kontext "neuer" Kulturtechnologien.

4] In ihrer Doppelfunktion ist die ESC ein Labor, gewidmet dem Versuch, die Funktionen einer Kulturinitiative und eines Kunstvereines zu vereinen.

5] Programmatische Schwerpunkte der ESC als Kulturinitiative und Kunstverein — sind ästhetische, gesellschaftspolitische und wissenschaftliche Implikationen der technologischen Determinanten unserer Kultur.

6] Wichtiger Bestandteil des Projektes ESC sind regionale und internationale PartnerInnen, deren Tätigkeiten mit der Programmatik der ESC korrespondieren.

7] Projektpräsentationen durch die ESC im LABOR und Entwicklungen künstlerischer Projekte erfolgen im Modus der PartnerInnenschaften.

STOCKWERK JAZZ

Höchst gelegener Grazer Jazzclub mit Ausblick auf den Verkehrsknotenpunkt der Stadt. In über fünf Jahren beharrlicher Mainstream-Verweigerung hat sich das STOCKWERK mit mehreren Schwerpunkten von "Black Music" und Blues (Archie Shepp, Mal Waldron, Amina Claudine Myers), freier Improvisationsmusik und "Free" (Mark Whitecage, Charles Gayle, Peter Brötzmann, Gerry Hemingway), Jazz/Rock Crossovers (David Tronzo, Gary Lucas), Avant-Jazz (Joe Maneri) und elektronischer Musik (Burkhard Stangl, Klammer&Gründler Duo, Jon Rose) ein markantes Musikprofil geschnitzt.

Daneben gibt's regelmäßige Ausstellungen im Café — vor allem von namhaften Jazzfotografen —, eine Jazzplakatesammlung, eine lauschige Sommerterrasse, Zeitungen und Magazine und kleine Imbisse.

Bisher erschienene Hefte

Bisher erschienen folgende "Beiträge zur Elektronischen Musik":

BEM 1	HARALD FRIPERTINGER ENUMERATION IN MUSICAL THEORY	1992
BEM 2	GREGOR WIDHOLM HOLOGRAPHIE, CAD UND MODALANALYSE IM DIENSTE DER MUSIK	1993
BEM 3	HELWIG BRUNNER DER NACHTIGALLENGESANG IN DER EUROPÄISCHEN KUNSTMUSIK	1994
BEM 4	NORBERT SCHNELL GRAINY — GRANULARSYNTHESE IN ECHTZEIT	1995
BEM 9	SANDEEP BHAGWATI KOMPONIEREN IM 21. JAHRHUNDERT Texte 1993—99	1999
BEM 10	KLAUS LANG AUF WOHLKLANGSWELLEN DURCH DER TÖNE MEER Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und 19. Jahrhundert	1999

Sonderbände zur Ringvorlesung "Die Klangwelt am Rand der Datenautobahn"

BEM 5	KARLHEINZ ESSL STRUKTURGENERATOREN Algorithmische Komposition in Echtzeit	1996
BEM 6	ROBIN MINARD SOUND INSTALLATION ART	1996
BEM 7	BERNHARD LANG DIMINUENDO Über selbstähnliche Verkleinerungen	1996
BEM 8	MESIAS MAIGUASHCA READING CASTAÑEDA	1997