

Popakusmatik 1.0

Christian C. Tschinkel

Christian C. Tschinkel, * 1973 Leoben, lebt und arbeitet (bei Universal Edition) in Wien. Tschinkel studierte Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz und absolvierte den Lehrgang für Computermusik und elektronische Medien an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Er nahm an Kursen und Seminaren in den Bereichen Tontechnik, Musiktherapie, künstlerisches Selbstmanagement, Kapellmeisterausbildung, Filmmusik u. a. teil.

Christian C. Tschinkel ist seit jeher von der technischen Klangspeicherung fasziniert. Nach diversen Eigenproduktionen von der Vorstellung geleitet, originäre Musikwerke im Sinne eines Kinos für die Ohren zu schaffen, beschäftigt er sich heute mit dem Themenkomplex der *Musique acousmatique* und ihren Parallelen in der Popkultur.

Aufbauend auf Werner Jauks Theorien zu Pop(Musik), entwickelt er sein Konzept der *Popakusmatik*, das sich auf psychologischer und philosophischer Ebene mit der Wahrnehmung des (alltäglichen) Lautsprecherklanges zwischen Kunst, Musik, Sound und Design befasst und dabei wesentlichen Einfluss auf sein eigenes popakusmatisches Schaffen nimmt. Dabei entspricht die Metapher des Abhörens eines Flugschreibers (in bevorzugter Weise der Black Box eines UFOs) seiner aktuellen Musikauffassung. Sowohl sein Gedankengebäude als auch seinen musikalischen Output subsumiert er unter dem Dachterminus **ACOUSMONUMENTS**.



Christian C. Tschinkel
www.acousmonuments.net

Popakusmatik 1.0

OpeningSequence

HELLO WORLD Dieser Aufsatz ist ein Versuch, meine Gedanken hinsichtlich einer Idee zu ordnen, die die Themen *Musique acousmatique* (~These) und *Pop-Produktion* (~Anti-These) im ästhetischen Konzept der *Popakusmatik* (Synthese) miteinander verbinden will. Beide "Musikgenres" habe ich bereits ausführlicher beschrieben und dabei auch ansatzweise die Möglichkeit einer gegenseitigen Assimilation in Betracht gezogen (Tschinkel 2008, 2013), wobei der als Oxymoron gedachte "PopAkusmatik"-Begriff gleichsam ihre vereinende Widersprüchlichkeit thematisiert. Mein Hauptaugenmerk liegt auf dem gemeinsamen Nenner "Lautsprechermusik", die jeweils in einem Tonstudio komponiert und (vor-)produziert wird, um über ein Trägermedium zum Hörer zu finden, das als eigenständige "Bühne" im Sinn originärer darstellender Kunst wirksam wird. Grundsätzlich gehe ich von der "akusmatischen Modalität" aus, die mithilfe eines Acousmoniums (Lautsprecherorchester) ein autonomes Hören fern einer Klangursache propagiert und worin es "gewiß [ist], daß die akusmatische Produktion nicht die Gerätschaft ihrer Klangquellen und -mittel vorzeigt, sondern gerade nur das Dispositiv ihrer Projektion" (Bayle 2003: 123). Darin mag auch der augenscheinlichste Unterschied zur Popmusik liegen, die stets ein intermodales "Hörprogramm" mit starkem Bezug zur Instrumentalität sowie zur Körperlichkeit ihrer Interpreten (vgl. Alperson 2012: 18) vermittelt. Aus diesem Spannungsfeld schöpft der hier vorgestellte Entwurf seine Kraft ohne dabei auf Überschreitungen einer vordergründigen Trennung zwischen E- und U-Musik zu pochen, die längst als "geschichtlich" (Behrens 1997: 75) zu betrachten ist, wodurch sich auch der Crossover-Gedanke relativiert.

JOLLY BALL Vorausschicken möchte ich, dass nicht-widersprüchliches Sprechen über eigene Intentionen und das eigene Schaffen keine einfache Angelegenheit, wahrscheinlich sogar unmöglich ist. In meinen Ausführungen soll zwar ein ernster Kern mit gewissem

Anspruch artikuliert werden, aber ich muss zugeben, dass mir erstens ein Ausbrechen aus der Kugelgestalt der Argumentation ziemlich schwer fällt und mir zweitens manchmal auch der Schalk im Nacken sitzt. So erscheint es mir wichtig, die Dinge manchmal mit Humor zu nehmen – jedenfalls diesen nicht zu unterdrücken, wenn er sich gerade anbietet. Dabei ist mir völlig klar, dass ich in etwaige "Bias-Näpfchen" treten könnte, die mir mein Weltbild recht irgendwie und "verzerrt zurechtbiegen". Durchaus erscheinen mir gekrümmte Bahnen aber erstrebenswert.

ExceeDance_1

CREATORIALITY Behandelt mein Thema das intentionale Umfeld der "Überschreitungen"? Ich hoffe es – wobei ich mir ehrlich gesagt keine allzu großen Sorgen darüber mache, weil für mich jeder kreative Akt immer mit mehr oder weniger stark ausgeprägten Überschreitungen zu tun hat, an sie gekoppelt ist, bzw. mit ihnen korreliert. Und da ich hier nicht ganz Alltägliches beleuchten möchte, möge mir doch zumindest eine Überschreitung gewiss sein. Vorsichtig sollte man allerdings mit dem Begriff der Korrelation umgehen, denn wer zu weit geht, kann nicht mehr als kreativ verstanden werden. Die Überschreitung ist dann zu groß, um adäquat beim Empfänger anzukommen. Dann lässt sich das Wahrgenommene weder ein- noch zuordnen, gilt als Verletzung des guten Geschmacks, vielleicht sogar als Ergebnis pathologischer Handlungen (was durchaus zutreffen kann) und beleidigt die guten und gewohnten Sitten oder sonst noch was. Das Sender- und Empfänger-Modell gerät ins Wanken, bis es kippt.

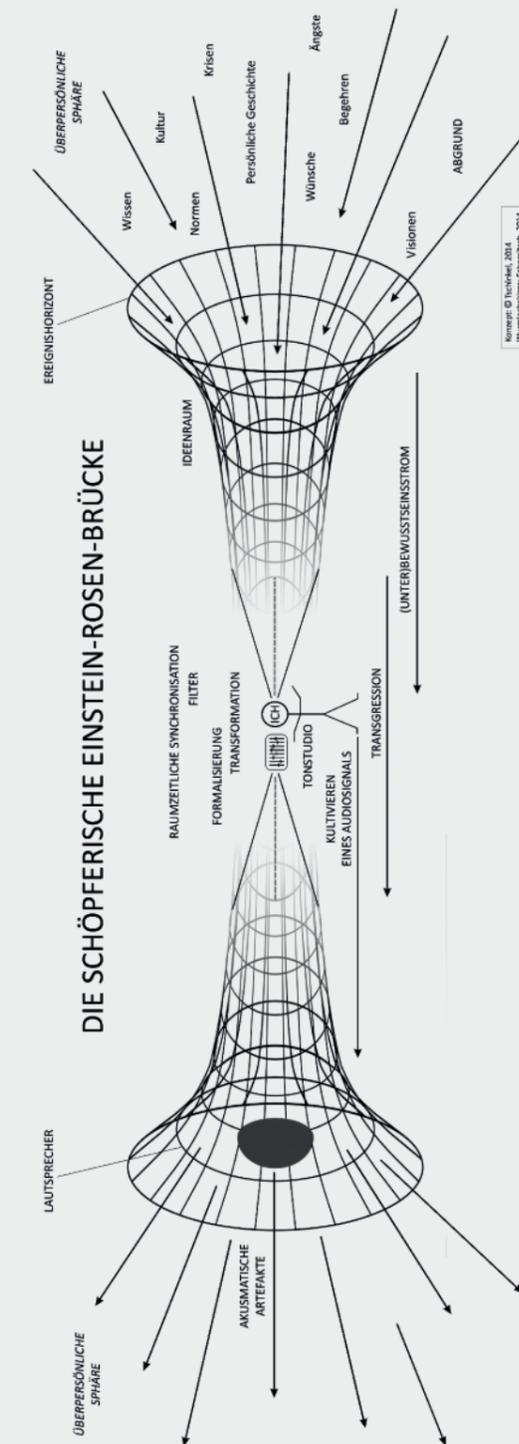
COMPREHENSIBILITY Festzuhalten ist auch jene Binsenweisheit, dass hinter jedem schöpferischen Akt ein mehr oder weniger tiefer (Ab-)Grund steckt, dem man sich als Künstler – oder generell als "Schaffender" – zu stellen hat. Die kreative Kraft scheint stets brachial und das Schaffen selbst als der offenkundige Versuch des Kultivierens dieser Kräfte, um sie anderen aber auch sich selbst zugänglich zu machen. Der Prozess gleicht einer Forschungsreise durch das diffus Abgründige und ermöglicht das Fantastische im Sinn eines Erkenntnisgewinns (verstandesmäßig) und/oder einer Offenbarung (gefühlsmäßig) zu entdecken. Wer sich nicht in den Abgrund wagt, wird kaum bis ungenügend Information resp. Inspiration erhalten. Keinesfalls ist diese "Aufarbeitung" als therapeutische Maßnahme anzusehen, da es innerhalb des Kreativitätskonzeptes vielmehr darum geht, Ausnahmezustände (Überschreitungen) zu forcieren und nicht um Normalzustände aufrecht zu erhalten oder um zu diesen zurückzufinden. Besonders abseits von zweckorientiertem Handeln entspricht dieses Formalisieren einem relativ hohen Wert innerhalb der Bedürfnispyramide eines Individuums oder der Gesellschaft und ist demnach größtenteils hedonisch bestimmt (auch, wenn dieses "In-eine-Form-bringen" Leiden schaffen kann). Je nach Art der Kunstanschauung, schafft der kreative Akt Zusammenhang, der für gewöhnlich im Dienst der Fasslichkeit steht (vgl. Webern 1960: 19, vgl. Schweiger 2009: 31, vgl. Eybl 2004: 62), die wiederum dem Wesen des Geschaffenen eine (abgegrenzte) Gestalt und einen Vermittelungsgehalt verleiht. Im Regulieren dieses dem Werk anhaftenden Informations- und Kommunikationsgehaltes konstituieren sich Wirklich-

keiten, die sich in ihrer Mehrdimensionalität stets zwischen dichotomen Polen bewegen und in etwa zwischen Geheimnis und Entzauberung, Kunst und Wissenschaft, Überwältigendem und Sachlichem, Dionysischem und Apollinischem, Körperlichem und Geistigem, Kontemplativem und Funktionalem, Einfachem und Komplexen oder zwischen einem für sich selbst Bestimmten oder für eine globale Masse Angedachten usw. liegen.

Bridge

WORMHOLE Klarzustellen habe ich, dass ich besagten Abgrund nicht negativ oder mit niederen Instinkten besetzen möchte, sondern als Konglomerat aller beteiligten Elemente verstehe, die zur Motivation führen, sich mit einer bestimmten Materie auseinanderzusetzen, um ein wie auch immer geartetes "Werk" zu schaffen. Der Begriff drückt mir jene vielschichtige Tiefe aus, welche auf der Grundlage archetypischer Anlagen die persönliche Geschichte in Bezug auf (Vor-)Wissen, Können, Sehnsüchte, Wünsche, Begehren, Visionen, Lust, Ängste, Krisen etc. sowie deren (sozio-)kulturelle Einbettung räumlich geographischer und zeitlich historischer Natur mitsamt allen Befürwortungen und Gegenhaltungen von funktionalen und gesellschaftlichen Normen uvm. beinhaltet. Dabei habe ich das Bild eines Trichters vor Augen, der aus jener (fernen) Sphäre die elementaren Zutaten an bewussten und nebulösen bis völlig unbewussten Inhalten im Bereich des eigenen Ereignishorizontes ansaugt, um sie im engsten Punkt – dem *Ich* des Schaffenden – in hoher Konzentration kondensieren zu lassen. Mit dem Ordnen dieses (Unter-)Bewusstseinsstromes findet in diesem *Ich* der kreative Produktionsprozess statt, der einerseits durch ein Verdichten (Stichwort: Kompression s. u.) und andererseits durch seine Filterwirkung im eigentlichen Sinn ein Transformationsprozess ist.

Denkt man diesen progressiven Verlauf weiter, so lässt sich das Bild einer Einstein-Rosen-Brücke zeichnen, das den Trichter für die Außenwirkung (Stichwort: Ausdruck) des vom Menschen gestalteten Artefakts auf einer anderen Seite wieder öffnet, wo es ausgeworfen bzw. sein Inhalt gleichsam nach außen in die nächste (überpersönliche) Sphäre projiziert wird (siehe Abbildung). Mit anderen Worten heißt es bei François Bayle, dem Begründer der Akusmatischen Musik: "Dieses Operationsvermögen verwirklicht sich über die Schnittstelle eines Ideenraumes, der in eine Welt der Realisationen projiziert wird" (Bayle 2006: 151). Und so lässt sich feststellen, dass unter allen Künsten, oder allgemeiner, unter allem Gestalten Lautsprechermusik das optimale Medium darstellt, um den schöpferischen Prozess per se in der Allegorie dieser Wurmlochverbindung zu verdeutlichen, wobei zugegebenermaßen die Kinematographie mit ihrer Lichtspielprojektion freilich eine Ausnahme "bildet". Aber auf Musik bezogen trifft wohl das spezielle Setting der "unsichtbaren Musik" am besten zu, da in einer akusmatischen Situation zusätzlich die Szenerie der Klangentstehung ins Hintertreffen gerät. Das Ereignis der Hervorbringung des Lautsprecherklanges bleibt bei dessen Wiedergabe verdeckt und somit "im Dunkeln – im wahrsten Sinn des Wortes 'obszön', nämlich 'off scene'" (Tschinkel 2013: 116), auch wenn der akusmatische "Vorhang eher trennt, als dass er versteckt" (Blumröder 2004: 192). Akusmatische Musik definiert sich quasi als *präsenste Absenz* und umgekehrt. Gleichzeitig gilt sie aufgrund der gerichteten Abstrahlcharakteristik des



Lautsprechers als Kunst der projizierten Klänge, durch welchen die Analogie mit der hier dargestellten "schöpferischen Einstein-Rosen-Brücke" auf der Output-Seite vervollständigt wird. Dass dieses Konstrukt ansatzweise im Freud'schen Sinn an das *Es-Ich-Über-Ich* erinnert, liegt nahe, aber um dem Ganzen an Pathos noch eins draufzusetzen, soll hier das dreistufige archaische Bild von *Unterwelt, Erde und Himmel* erwähnt werden. Das "Ich" und die "Erde" repräsentieren jenen Durchgangsbereich, in dem es möglich ist, die motivationalen Gründe, die in verschiedenen Dimensionen weit voneinander liegen, aber alle Teil der eigenen Lebensbilder sind, miteinander zu synchronisieren, d. h. sie bewusst und symbolisch auf einer einzigen (Werk-)Ebene raum-zeitlich zu verschränken; Synchronizitäten also, die sich beispielsweise im (hedonischen) Zusammenmischen von räumlich und zeitlich unterschiedlichen Field recordings ergeben können, wie das etwa Bill Fontana in seinen *Ohrbrücken** anschaulich zelebriert hat. Angesichts dessen, dass ich mir nun nicht sicher bin, ob das hier vorgestellte (kybernetische) Modell des Wurmlochs als Metapher für Akusmatik oder Akusmatik als Allegorie für den kreativen Gestaltungsakt anzusehen ist, sei darauf verwiesen, dass ein nach außen projiziertes Werk unweigerlich wieder Teil einer anderen Sphäre des Abgrundes, eines anderen Ideenraums werden kann. Sodann darf eine Transmissivität aller Wesenseinheiten und deren (Zwischen-)Stadien der Produktion, Per- und Rezeption als Voraussetzung geltend gemacht werden, wodurch auch klar wird, dass das profane Sprichwort "Der Weg ist das Ziel" besonders ein (lebens-)notwendiges Überschreiten meint, das kein Ende kennt. Kaum zufällig führt uns diesbezüglich Joachim-Ernst Berendt den Transzendierungsprozess in unserem Gehör vor Augen, indem er erklärt: "Das Ohr überschreitet" (Berendt 2008: 74).

VIRTUAL VERITY Für das diffuse Feld des Abgrundes habe ich eigens auch diesen Begriff gewählt, da er auf einfachste Weise auch an die unbekanntesten bizarren Kreaturen der Tiefsee erinnert. Das Durchstöbern der eigenen Untiefen bei der Komposition von Lautsprechermusik erlaubt mir hierbei von der (auf Stanislaw Lem bezogenen) "lemesken" Idee der *Akusmonistik*, oder besser noch von Akusmonautik** zu sprechen, wonach akusmatisches Schaffen erst einmal ein Auffinden von Lautgestalten und Klangkonglomeraten (vgl. *Objet trouvé*) bedeutet, um diese anschließend einem objektivierten Katalogisieren mithilfe einer Sounddatenbank zu unterziehen. Dieses Arsenal an fixiertem Klangmaterial bezieht sich vorerst auf Pierre Schaeffers *Traité des objets musicaux* (1966), wonach der konkrete Klang durch seine technische Speicherung als Objekt vorliegt, das der alltäglichen Welt abhanden gekommen zu sein scheint. Durch kompositorische Montagearbeit wird konkreter Klang bis zu einem bestimmten Grad abstrahiert, bleibt jedoch für François Bayle

* Bei den *Ohrbrücken/Soundbridges* zwischen Köln und San Francisco (1987) sowie zwischen Köln und Kyoto (1993) handelte es sich um Live-Übertragungen.

** Fairerweise soll erwähnt werden, dass der Begriff "Akusmonaut" vom Media-Designer Oliver Zehner stammt.

selbst bei komplexen Verfremdungen als Klangbild stets "mit der Realität imprägniert" (Thomas 2008: 107), eben genau deswegen, weil es sich dabei um ein *Image* handelt. Der Prozess seiner "Akusmatisierung" (vgl. Tschinkel 2013: 118) führt den "Klang" durch drei spatiale Dimensionen: 1. durch den Objektraum (den inneren Hörraum oder den Raum im Klang), 2. durch den Ort des Hörens (den äußeren Raum, der sich aus der Perzeption einer Klangprojektion aufbaut), sowie 3. den jeweiligen Aufführungssaal, der als "Raum der elektroakustischen Ausstrahlung" verstanden wird (vgl. Bayle 2003: 35). Beruhend auf dem akusmatischen Gesamtkonzept, das die Nichtsichtbarkeit der Klangerzeugung, die Fixation der Komposition, die angestrebte Kontextlosigkeit, die spatialisierte Wiedergabeprojektion (welche durch klangliche Raumfiguren über viele Lautsprecherkanäle tatsächlich eine räumliche Sphäre aufspannt) und in Folge die Reduktion auf das reine, absolute oder autonome Hören umfasst, definiert Bayle auf differenzierte Weise sein *i-son* (image du son), dessen Hauptpotential in der gestischen Vermittlung liegt und dabei entsprechende Spuren in der Wahrnehmung hinterlässt. Die Phänomenologie dieser Gesten und Spuren zeitigt (klanglich) reale Abbilder ihrer Ursachen als kodierte "Schrift" am Datenträger sowie als mentale Imagination des Hörers und führt über den Weg der Virtualität zur Vorstellungskraft und zum Umgang mit Simulacren, die einerseits als bloße Abbilder der "Eigentlichkeit", aber andererseits als derart fundamentale Informationsträger fungieren, was sie wiederum zu jener eigentlichen Sache selbst werden lässt. Das zeigt sich im vertrackten Nachdenken über philosophische Erkenntnistheorien (beispielsweise im aktuellen Diskurs unserer Welt, wonach sie der holographische Projektionsraum einer zwei(?)-dimensionalen Wirklichkeit an der "Oberfläche" des Universums sei) (vgl. Griebler 2010: 126), aber in der Praxis wohl nirgendwo eindringlicher als in der gegenwärtigen Popkultur, in der tagtäglich mit digitalen 1:1-Kopien aller Art gearbeitet wird. Da nun, sowohl in der zeitgenössischen Akusmatik als auch in der Popmusik, das Werk als digitaler Code vorliegt, soll dies nach diesem Abriss über die "Faszination Akusmatik als existentielle Erfahrung" meine nächste Brücke zur Popakusmatik schlagen, wo elaborierte Bezüge zu bereits Gesagtem und vor allem hinsichtlich der Begriffe "Klangbild", "Image" und "Interpretation" hergestellt und weitergedacht werden sollen.

ContraDictions et al?

ANTI-ART-POP-ART Um mich an eine Definition von Popakusmatik annähern zu können, muss ich mir zuvor bewusst machen, dass Popakusmatik zuallererst ein Widerspruch ist. In Zeiten, wo gewisse Crossover-Tendenzen so gut wie immer und überall zu beobachten sind, weil – unserem Zeitgeist entsprechend – die Vernetzung von Dingen immer wichtiger zu werden scheint als diese selbst (Stichwort: Ars Combinatoria, im Kontext der Simulacren eine recht eigenwillige aber poppige Vorstellung), versuche ich mich mit Aspekten zu beschäftigen, die abseits von allzu offensichtlichen stilistischen Unterschieden zweier verschiedener Genres liegen: So behaupte ich selbst, dass Popmusik den Gebrauch des Lautsprechers voraussetzt, um Popmusik zu sein (Tschinkel 2013: 116), womit mir präzisierend und im Umkehrschluss jede Lautsprechermusik auch Pop bedeutet. Infolgedessen sei eben auch die Acousmatique für sich bereits eine Ausprägung von Pop und lässt "Pop" als

Präfix vor "Akusmatik" redundant erscheinen. Gleiches kann nun von der Acousmatique behauptet werden: Sie setzt den Gebrauch des Lautsprechers voraus, um Acousmatique zu sein, wonach Pop eine Ausprägung der Acousmatique wäre. Folgt man aber dem Denken und der "ästhetischen Idee" (vgl. Jauk 2014) der *Musique acousmatique*, so ist ihr praktisch jegliche Pop-Mentalität abzusprechen, weil in ihr konkreter Klang über den technisch außermusikalischen Prozess der Klangfixierung sowie über die innermusikalischen Komponenten des Komponierens und Kombinierens von (1) Klangobjekten, (2) Klangdiagrammen und (3) Klangfiguren mehr oder weniger stark abstrahiert werden soll. In letzter Konsequenz soll diese Abstraktion sogar zur völligen Auslöschung des Interpretens in der Musik führen, um die Rolle des "Helden" dem Hörer selbst zu überlassen (vgl. Bayle o. J.). Die Frage nach dieser Interpretationslosigkeit geht eng mit den Themen Subjektivität und Körperlichkeit einher, die beide stark in der Popmusik verankert sind und an der Imagebildung des Künstlers beteiligt sind. Dieser Problematik auf der Spur, schlägt Bayle selbst eine Trennung von "banaler" und "origineller" Akusmatik vor, wobei "banal" jene Musik- und Klangwelt meint, die sich v. a. aus der (radiophonen, heute medialen) Übertragung von "normaler" (Vokal- und Instrumental-)Musik ergibt. Diese Trennung ist zwar folgerichtig, aber meines Erachtens nicht mehr zeitgemäß, da sich Pop zu einem komplexen Gegenstand entwickelt hat.

Psychoakustische Forschung wird in beiden Lagern betrieben, und ihr Output verändert in Form technischer Innovationen (Studiotechnik, Software, etc.) stets ihre Wirkungsweisen auf die Hörer. Während böse Zungen Begriffe wie "Vulgäarakusmatik" in Zusammenhang mit akusmatischem Pop (z. B. Techno) verlautbaren lassen, was wohl auf eine Verunreinigung (also eine Störung) der klassischen Acousmatique abzielt, sehe ich – vielleicht zu waghalsig – im mittlerweile weltumspannenden Lautsprechernetz ein globales Acousmonium, das zwar nicht die hehre Kunst der Akusmatik im Sinne seines Erfinders widerspiegelt, aber immerhin im Umfeld "Pluralistischer Musik" (vgl. Tschinkel 2008: 368) als "Alltagsakusmatik" gedacht werden darf und dabei eine erweiterte Art von "Schizophrenie" (Schafer 2010: 438) abgibt. Hier ist nicht nur die Abspaltung der mediatisierten Kopie von ihrer Ursache zu unterscheiden, sondern auch die Trennung aller Klangorte im globalen und ubiquitären Lautsprechergeflecht – einschließlich aller Piezo-Lautsprecher in Mobiltelefonen und Tablets usw. (vgl. Behrendt 2004) – bei gleichzeitiger Verbundenheit* zu erwägen. Insofern zeigt sich, dass Pop und Akusmatik womöglich ein und dieselbe Sache mit graduell unterschiedlicher Ausprägung ist und eine Popakusmatik sich irgendwo dazwischen ansiedeln könnte – einmal mehr in diese und ein anderes Mal in jene Richtung stärker (ver-)weisend.

* Diese Vorstellung wird von der Begriffswelt Deleuzes genährt, in der jede einzelne (Lautsprecher-) Realisation ein Nexus von Virtualitäten ist, also ein Ort der Verbundenheit im nicht-hierarchischen System des Rhizoms.

ExceeDance_2

SUSTAINED PEAK EXPERIENCE Wenn ich nun ins Becken der Popakusmatik springen darf, so möchte ich mit der Feststellung beginnen, dass Popakusmatik für mich aus der Notwendigkeit heraus entstanden ist, eine Musik zu gestalten, die mir sonst niemand macht. Meiner großen Faszination für *Musique acousmatique* habe ich bereits genügend Ausdruck verliehen, genieße in meinen eigenen Arbeiten selbst den größtmöglichen Gestaltungsfreiraum ihrer universellen "Alles-ist-erlaubt-Ideologie", basierend auf der "akusmatischen Vielfalt" (Blumröder 2004: 201) einer sich widerspiegelnden "allumfassenden Polyphonie der Welt" (ebda.: 208), musste aber feststellen, dass mir als Rockmusikhörer der rein akusmatische Zugang letztendlich ein zu elitärer ist. *Musique acousmatique* folgt ihrem Leitsatz "Losing the body and gaining the mind", wohingegen mit seiner subversiven Umkehrung "Gaining the body and losing the mind" die Popattitüde schlechthin, gepaart mit einem Schuss Wahnsinn des historischen Futurismus, zum Ausdruck kommt. Pop gilt als adäquate technische Umsetzung futuristischer Ideen. Gab es vor ca. 100 Jahren die inhaltlich vor Radikalität und Erneuerung strotzenden *Manifeste*, so können wir erst heute in vollem Ausmaß ihre *Manifestationen* sehen, hören, spüren, ..., und das in einer damals nicht absehbaren Diversifikation (vgl. Custodis 2009). Auf die Überwindung vordergründiger faschistischer Züge darf gehofft werden, auch wenn Pop ein gewisses Quantum an menschenverachtendem Potential* nicht abstreifen kann. Wo Pop auf vielfältigste Weise als "Maskenspiel" agiert, das "wider besseres Wissen [...] sehr bewusst der Nachfrage nach Glücks-Versprechen dient" (Lachenmann 1996: 70), "findet sich im Futurismus [noch] eine unheilvolle Verbindung von einem archaischen, am Ideal des Kriegers orientierten Menschbild mit modernster Technik bei gleichzeitiger Entwertung von Gefühl und Ausdruck" (Schultz 2014: 124). Gewisse Pop-Phänomene, wie etwa der *War of loudness*, werden zwar allgemein als unschön bewertet, tragen aber nicht nur destruktiv zum Gesamtkonzept bei, das sich einer "aufwiegelnden Soundgestaltung der High intensities" (vgl. Jauk 2009: 181) bedient, deren Wirksamkeit sich wiederum im Erleben einer (Sustained) Peak Experience (ent-)äußert. Ich verstehe darunter ein Ausreizen der Möglichkeiten bis an die Grenzen (auch die der Vernunft) auf sämtlichen Ebenen der Musikproduktion und -rezeption inkl. sämtlicher Surroundings wie Mode und Lifestyle etc. Es mag schon sein, dass Popkonsum in vielerlei Hinsicht und über alle Maßen als Ersatzbefriedigung dient und darin letzten Endes "belanglos" (Behrens 2010: 43) wird, aber irgendwo in ihm schlummert für mich das Potential des "Heiligen Lärms" (Schafer 2010: 434), der vor allem meinen Hang zum Ganzheitlichen und Monumentalen sowie meine Explosionsverliebtheit stillt. Diese "futuristische" Klangvorstellung bezieht sich bei mir weniger auf Kriegerisches als vielmehr auf kosmologisch inspirierte Supernova-Idiomatik, die meiner Vorstellung gegenüber einem Knall nicht nur Destruktives, sondern

* Roger Behrens nennt Casting-Shows als ein Beispiel.

genauso Schöpferisches einschreibt. So kommt es, dass ich die hier beschriebene Sound-ästhetik des Pop auf die Akusmatik anwenden will bzw. meine akusmatische Arbeit mit solch einer Ästhetik aufladen möchte. Diese "Popakusmatisierung" strebt bei ihrer Wiedergabe durch die "multiphone Flutung" (vgl. Blumröder 2004: 209) des Raumes eine Überreizung der Wahrnehmung an.

PACKAGING Tatsächlich findet sich in der Popkultur eine Parallele zur Legende des Pythagoras, in welcher der Gelehrte hinter einem Vorhang unterrichtet haben soll: Indem sie vollständig von einem Sack bedeckt Interviews gaben, wollten John Lennon und Yoko Ono im Rahmen ihrer Friedenskampagne in den 1960ern auf satirische Art und Weise aufzeigen, dass es unabhängig von Äußerlichkeiten auf den Inhalt und die Essenz der Dinge ankommt. Diese Aktionen nannten sie *Bagism*, die in einem seltsamen Widerspruch zur heutigen Vorgehensweise der Kulturindustrie stehen, in welcher der Verpackung größter Wert beigemessen wird.

Doch wie ist das mit der Verpackung von Musik? Sie gehört mit großem Selbstverständnis zum vergegenständlichten Musikobjekt und zählt nach Hermann Rauhe zu einer der Quartärkomponenten eines musikalischen Werks. Doch wo beginnt nach all den vorangegangenen Überlegungen die Verpackung, dient sie doch vorrangig dem oben angesprochenen Begriff der Fasslichkeit? Im Rahmen elektroakustischer Musikproduktion liegt die Antwort wohl im manipulativen Modellieren des Audiosignals, das im selbstreflexiven Aktbewusstsein als Teil einer Komposition dieser selbst das passende Soundgewand verleiht um ihre musikalischen "Inhalte" zu transportieren. Neben dem Einsatz diverser Filter, Excitereffekte und Raumsimulatoren ist es die Audiokompression in Zusammenarbeit mit einem Limiter, die dem Popwerk ein geschmeidiges, waches und/oder gesättigtes Klangbild verleiht, Musik sich dadurch "regelrecht" in die Gehörgänge schmiegt oder einschmeichelt und bei entsprechender Lautstärke "unmittelbarer in die auditive Wahrnehmung katapultiert" (Tschinkel 2013: 122). Psychoakustik funktioniert hier wie im alten Tonersatz in der Art dynamischer Prozesshaftigkeit, d. h. es wird nicht nur jeder Moment des Signals für sich alleine in seiner spektralen, synchronen (vertikalen) Eigenheit analysiert und behandelt, sondern auch in die jeweilige Vergangenheit und Zukunft jedes Moments geblickt, um einen kontinuierlichen, diachronen (horizontalen) Verlauf entsprechend der gewünschten Einstellungen zu gewährleisten. Demnach sind dahinter stehende Algorithmen als kompositorisches Regelwerk zu verstehen, in dessen Automatismus sogar jederzeit händisch eingegriffen werden kann. Sounddesign ist deshalb nicht in einer Meta-Ebene verortet, sondern primärer konstituierender Teil der Komposition/Produktion, wie das bereits 1974 Dörte Hartwich-Wiechell vorgeschlagen hat, indem sie "aufnahmetechnische Raffinessen" an die erste Stelle von Rauhes Vier-Komponententheorie reiht (vgl. Jauk 2009: 180). Das Tonstudio ist zugleich Strukturgenerator und Verpackungszentrale, das "ohr"-gerechte (pop-)akusmatische Klangbilder formt, die meist fernab jeglicher nachahmenden Klangtreue der akustischen Musikwelt liegen. Somit verlangt Pop meist ein geglättetes, eingängiges Sounddesign, während *Musique acousmatique* durchaus rohe, raue und zum Teil auch verstörende Lautgestalten fordert.

SPITTING IMAGES Wie bereits angedeutet, bildet Klanglichkeit jeweils dementsprechende Images aus, aus der sich die Authentizität einer Musik ableiten lässt. Beispielsweise transportiert ein aufgeplusterter verzerrter E-Gitarrensound unweigerlich auch das Bild des breitbeinigen Rockers mit, wie er diesen Sound erzeugt, obwohl dieses Bild zum Zeitpunkt des originären Musizierens (während der Aufnahme im Studio) so ganz und gar nicht zutreffen mag. *Musique acousmatique* hingegen bekennt sich zu allen Manipulationen und hat das hehre Ziel, konkrete Bildprojektionen zu unterdrücken und stattdessen, v. a. auf ihrer höchsten Ebene der abstrakten Klangfiguren "sound embodiments" (vgl. Jauk 2014) auszubilden, die v. a. keinem Interpreten entsprechen sollen. "Dabei werden [ebenfalls] visuelle Erfahrungen auf die Welt des Hörens übertragen" (Jauk 2013: 277), die unbedingt an die Raumerfahrung gekoppelt sind. "[...] Untersuchungen zu[m sog.] *auditory space-imagery* zeigen [...], dass allein Klangfarben entsprechende Raumerfahrungen triggern" (ebda.: 270). Akusmatische Musik generiert aufgrund ihrer "tiefengestaffelte[n] und] reliefartige[n] Wiedergabe" (Blumröder 2004: 209) "wahrnehmbare *illusion spaces*" (Jauk 2013: 271). Am schmalen Grad zwischen diesen beiden "Image-Welten" zu wandern, soll Aufgabe von Popakusmatik sein.

InterPretation

ACTION COMPOSING Dass Popakusmatik nicht ganz von dieser (Musik-)Welt ist, zeigt sich mir jedes Mal spätestens beim Mastering eines neuen Stücks; nämlich dann, wenn der Toningenieur meines Vertrauens nicht weiß, wohin es gehen soll und ich nicht in der Lage bin, eine vernünftige klangliche Referenz vorzubringen. Manchmal kann es frustrierend sein, wenn (noch) niemand weiß, wie Popakusmatik zu klingen hat, aber dass genau darin der Reiz der ganzen Sache liegt, braucht wohl nicht hervorgehoben werden. Der Grund für die popartige Manier im Gebrauch der Studioteknik liegt einerseits in der Pop-Ästhetik selbst (sie gewährleistet z. B. auch beim Abhören im Heimbereich stets ein volles Klangbild) und andererseits in der mitgedachten Performance des Klangregisseurs an einem Acousmonium (die alsdann mit größeren Freiheitsgraden bestritten werden kann). Für gewöhnlich wird die Aufführung über ein Lautsprecherorchester beim Komponieren/Produzieren mitgedacht, was das soundtechnische Resultat durchaus stark beeinflusst. So soll einer gewissen Unmittelbarkeit zuliebe das oben beschriebene Sounddesign der Popakusmatik futuristisch-poppiger, fetter sowie *more compressed & enhanced* ausfallen als dies in der Akusmatik üblich ist. Die Erfahrung zeigt, dass das Spiel an einem Acousmonium in einem Aufführungssaal weitaus mehr Dynamikumfang verträgt, als es ein Abhören im Studio- oder Heimbereich erlaubt. Daher eignet sich ein zu projizierendes Audiofile in höher komprimierter Form besser zur Klangregie. Seine eingeschränkte Dynamik ist berechenbarer und erlaubt es in größerem Umfang "live" einzugreifen, als dies mit dynamischeren Gebilden möglich ist. Folglich kann Klangregie aktionsreicher ausfallen.

SOUND DIFFUSION Ein Komponist akusmatischer Musik entspricht eher einem Philosophen als einem Musiker, was er im Deleuze'schen Sinn auch mit dem Filmregisseur gemeinsam hat. Denn als "artiste soliste" ist der Akusmatiker vieles in Personalunion und

interpretiert letztlich auch als Klangregisseur sein Werk am Acousmonium. Trotz propagierter puristischer Interpretationslosigkeit (s. o.) wird hier ein Künstlerbild vermittelt, das sich selbst zwar stark zurücknimmt, aber trotzdem eine egozentrische Haltung einnimmt. Diesen Widerspruch möchte Popakusmatik bewusst betonen oder überzeichnen, um dem Interpreten am Mischpult gesteigerte Identität zu verleihen. Dem Credo eines modernen Weltbildes sei hier Rechnung getragen, das mit George Berkeleys "to be is to be perceived" im eigentlichen Sinn "to be is to be observed" meint (Weibel 2008: v). Performatives soll keinesfalls mit Überheblichkeit, sondern mit Empathie geschehen, die einem Publikum geschuldet bleibt, welches stets auch "mit den Augen hört" (vgl. Podbregar 2013). Der bildende Künstler Kristof Brus, der selbst mit seinen Colours Live-Auftritten öffentlich in Erscheinung tritt, bestätigt aus seiner künstlerischen Erfahrung heraus diese wissenschaftliche Erkenntnis, indem er sagt, dass die Zeit des Minimalismus und der Zurückhaltung vorbei sei. Ein Publikum und in weiterer Folge die Erlebnisgesellschaft fordert heute vom Künstler wieder sichtbare Anstrengung, weil sich jeder selbst im eigenen Job abmühen und verausgaben muss. Das bedeutet, dass gerade auch "unsichtbare Musik" zu inszenieren ist, wobei der Fantasie keine Grenzen gesetzt sind. Die inszenierte Interpretation betont das Subjektive im Musikobjekt und verwandelt das "objektlose Objekt" (Eckle 2014: 35) von seiner bloßen Darstellung in ein momentan erfahrbares Ereignis. Dies könnte beispielsweise einem utopischen Raumflug im Cockpit des Acousmoniums gleichen, das im heutigen Gaming-Zeitalter als First-Person-Device actionreich von einem Akusmonauten gesteuert wird. Selbst die körperhafte Erweiterung auf zwei "Spieler" (+ ein Co-Pilot?) oder eine Zurücknahme (auch Invertierung) des Konzepts auf seine archaische Ursprünglichkeit mithilfe eines abdeckenden Vorhangs oder Paravans stärkt inszenatorisch die popakusmatische Performance. Die wiederholte Präsentation eines Stückes bei "weggesprengter" Abdeckung gibt in der zweiten Konzerthälfte den Blick auf das Innere der Klangregie frei, etc. Nebenbei erinnert ein abgedeckter Regieplatz als pythagoreische Black Box auf skurrile Art und Weise an die fensterlose Kaaba von Mekka.

ReSpect & ProSpect

HYBRIS? Pop und Acousmatique tragen in vielerlei Hinsicht parallele Züge in sich. Mit ihrer gegenseitigen Annäherung vollzieht sich mir eine überschreitende Hyperakusmatik, die meinem Ansinnen nach ihre beiden Ursprünge überflügelt. Aus den erwähnten Gedankensplittern können momentan sechs Punkte extrahiert werden, um meine Vorstellung von Popakusmatik zusammenfassend darzustellen:

1. Das Konzept fördert die Aufweichung von Grenzen dichotomer Pole, wie etwa zwischen Kunst und Wissenschaft. Jede Erkenntnis über das Wesen einer Sache schafft neue Geheimnisse, die eine Aufklärung negieren; Werk, *Making of* und Marketing sind drei Seiten desselben Produkts.

2. Das popakusmatische Musikverständnis hat nur bedingt mit dem Vortrag tradierter Musizierformen zu tun und fußt eher auf dem metaphorischen Bild des Abhörens eines Flugschreibers (eines mehr oder weniger unbekanntes Flugobjekts).

3. Musikalischer Zusammenhang wird aufgrund eines dichterem Audiosignals erlangt, das annähernd dem einer Pop-Produktion entspricht. Das gesättigte Signal ist psychoakustisch leichter fassbar und bringt größere Flexibilität bei der Klangregie an einem Acousmonium mit sich.

4. Popakusmatik ist eine Musik, die nicht immer direkt in die Seele dringen muss. Nach futuristischer Auffassung stellt sie diffizile Klangsprengsel her, die es verstehen, das Trommelfell zu "kitzeln", fordert im dramaturgischen Verlauf aber Momente großer Monumentalität und Lautstärke ein. Spürbare Körperlichkeit gemahnt an ein Paralisieren der Wahrnehmung, das das Ziel einer Peak Experience verfolgt. Diese dringt sehr wohl in die Welt der Emotionen vor.

5. Die Inszenierung der Klangprojektion wird wichtiger. Die Identität des Klangregisseurs gewinnt an Bedeutung und ist nicht mehr austauschbar. Es ist nicht egal, wer die Klangregie von popakusmatischen Stücken übernimmt. Eine öffentliche Aufführung soll dem Publikum eine Art ganzheitliches Klangtheater bieten, das mitunter auch visuelle Showelemente erlaubt.

6. Popakusmatik sagt auch Alltagsakusmatik. Sounddesigns via Lautsprecher jeglicher Art entsprechen einer Popakusmatisierung der Welt und tragen zum allgemeinen Verständnis des akusmatischen Denkens bei.

ESCAPE PLAN Außerdem nährt mein aktueller Entwurf der Popakusmatik die Vision, dass in Städten künftig eigens gebaute Acousmonarien bereitgestellt werden, um den Musikbetrieb bezüglich traditioneller Konzerthäuser zu ergänzen oder abzulösen. Monumentale Hörsäle als Exploratorien des Hörens sind in ferner Zukunft nicht bloß Kinos für die Ohren, sondern erfüllen auf der Grundlage zeitgenössischer Lautsprecherorchesterkonzepte, der Wellenfeldsynthese, fortgeschrittener Sonifikationsdesigns und nicht zuletzt aufgrund Stockhausens historischem Kugelauditorium des EXPO-70-Pavillons in Osaka die Utopie, mit dem menschlichen Gehör "akusmatisches Kometenturnen" (vgl. Werfel 2010, 322ff, vgl. Nielen 2012: 16) zu vollziehen. Stockhausen war es, der in Bezug auf Musik "auf die starken Bewußtseinsveränderungen, die 'durch die Erfahrungen der Erforschung des Welt-raums' geschehen", verwiesen hat (Blumröder 2004: 10). Klar ist natürlich, dass diese Musik dann niemals "Popakusmatik" und kaum "Akusmonautik" genannt werden wird – wie es auch völlig außer Frage steht, dass keine herkömmlichen Lautsprecher mehr im Einsatz sein werden –, aber ich denke doch, dass sie ungeniert dem kulturellen Eklektizismus einer Popwelt frönen wird, um die Evolution des Hörens voranzutreiben. Schließlich ist nur dann "ein Bild [...] verständlich, wenn es ein Nachbild von Vorbildern ist" (Werfel 2010: 178).

Literatur- und Inspirationsquellen

Alperson, Philip (2012): Die Instrumentalität der Musik, in: *Vollkommenes hält sich fern*, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 53, Universal Edition, Wien, S. 16–45.

Bayle, François (2003): *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003)*. Francois Bayle, *L'image de son / Klangbilder, Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*, hg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, LIT-Verlag, Münster.

Berendt, Joachim-Ernst (2008): *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt, Traumzeit* – Verlag der Neuen Klangkultur, Battweiler, S. 74.

Behrendt, Frauke (2005): *Handymusik. Klangkunst und "mobile devices"*, epOs Music, Osnabrück.

Behrens, Roger (1997): *Das hedonistische Ohr. Präliminarien zur Ästhetik musikalischer Subkulturen*, in: Holtmeier, L., Klein, R. & Mahnkopf, C.-S. (Hg.), *Musik & Ästhetik ½*, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 75–88.

Behrens, Roger (2010): *Die Diktatur der Angepassten? Wie subversiv ist Popkultur, wie erwachsen ist die Pop-Industrie?*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 128 I/2010: "Popmusik & Kulturpolitik"*, Bonn, S. 42–45.

Blumröder, Christoph von (2004): *Francois Bayles Musique acousmatique*, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle*, in: *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 7, LIT-Verlag, Münster, S. 186–213.

Blumröder, Christoph von (2004): *Einleitende Gedanken zum Symposium Stockhausen 2000: LICHT* in: *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT*, hg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, LIT-Verlag, Münster, S. 7–14.

Custodis, Michael (2009): *Diversifikation in der Musik*, in: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, transcript Verlag, Bielefeld, S. 9–22.

Dorschel, Andreas (2012): *Musik und Schmerz*, in: *Vollkommenes hält sich fern*, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 53, Universal Edition, Wien, S. 46–56.

Eckle, Georg-Albrecht (2014): *Wir Spätzehörer*, in: *Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, April 2014, S. 34–37.

Erbe, Marcus (2009): *Elektroakustische Musik = kybernetische Musik?*, in: *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, hg. von Hans Esselborn, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, S. 188–197.

Eybl, Martin (2004): *Die Befreiung des Augenblicks. Eine Dokumentation, Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, Böhlau-Verlag, Münster.

Frank, Gerhard (2011): *Erlebniswissenschaft. Über die Kunst Menschen zu begeistern*, LIT-Verlag, Wien.

Griebler, Jon (2010): *Erratum Wirklichkeit. Zum Dialog von durée und Synchronizität*, in: *All You Need Is Image?!, music | media | publishing Bd. 1*, hg. von Beate Flath, Andreas Pirchner, Elisabeth Pözl-Hofer, Susanne Sackl, Grazer Universitätsverlag, Graz, S. 122–134.

Griebler, Jon (2012): *Die Differenzmaschine Acousmatique*, in: *The Body Is The Message, music | media | publishing, Bd. 2*, hg. von Beate Flath, Andreas Pirchner, Elisabeth Pözl, Susanne Sackl, Grazer Universitätsverlag, Graz, S. 90–99.

Hein, Hartmut (2014): *Musikalische Interpretation als "Tour de Force"*. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis, in: *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 56, Universal Edition, Wien.

Jauk, Werner (2002): *Aspekte der Popularisierung der digitalen Künste – Pop-Musik und Computer-Musik*, in: *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, hg. von Elisabeth Schimana und Josef Gründler, Graz, S. 85–94.

Jauk, Werner (2007): *The Visual and Auditory Representation of Space and the Net-Space*, in: *Musicological Annual XLIII/2*, Ljubljana, S. 361–370.

Jauk, Werner (2009): *pop/music + medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, Band 15, hg. von Bernd Enders)*, epOs Music, Osnabrück.

Jauk, Werner (2013): *Auditory Space. Ein wahrnehmungsbasiertes Imagery als psychologisches Interface in kommunikationsbasierte Ereignisräume*, in: *Raum: Konzepte in den Künsten, Kultur- und Naturwissenschaften*, hg. von Petra Ernst-Kühr und Alexandra Strohmaier, nomos: Baden-Baden, S. 271–282.

Jauk, Werner (2014): *aus dem Vortrag KlangBilder/SoundEmbodiments zur CD-Präsentation des Autors Auditory Icon Files in der Galerie Klasan*, Wien, 03.03.2014.

Nielen, Holger (2012): *Eschatologische und geschichtsphilosophische Motive in der Science-Fiction*, in: *Zeitschrift für Fantastikforschung 2/2011*, LIT-Verlag, Berlin.

Lachenmann, Helmut (1996): *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Schafer, R. Murray (2010): *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Schott Music, Mainz.

Schultz, Wolfgang-Andreas (2014): *Avantgarde | Trauma | Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, hg. von Tim Steinke, Schott Music, Mainz.

Schweiger, Dominik (2009): *Weberns Sprache – Sprache Weberns*, in: *Webern_21*, hg. von Nikolaus Urbanek, Böhlau-Verlag.

Thomas, Jean-Christophe (2008): *Fragments for Bayle*, in: *Diabolus in Musica*, Magison, Paris, S. 105–152.

Tschinkel, Christian (2008): *Musique acousmatique und ihre Parallelen im Pop*, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität, Graz.

Tschinkel, Christian (2008): *Perception of simultaneous auditive contents*, in: *Simultaneity. Temporal Structures and Observer Perspectives*, edited by Susie Vrobel, Otto E. Rössler, Terry Marks-Tarlow, World Scientific, Singapore, S. 364–376.

Tschinkel, Christian C. (2013): *Pop – a Sustained Peak Experience*, in: *Musik|Medien|Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven*, hg. von Beate Flath, transcript Verlag, Bielefeld, S. 111–128.

Webern, Anton (1960): *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien.

Weibel, Peter (2008): *Foreword*, in: *Simultaneity. Temporal Structures and Observer Perspectives*, edited by Susie Vrobel, Otto E. Rössler, Terry Marks-Tarlow, World Scientific, Singapore, S. v–viii.

Werfel, Franz (2010): *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Knut Beck, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Internetquellen

Bayle, François (o. J.): *Text zu dem YouTube-Video "Théâtre d'Ombres" (1988)*, <http://www.youtube.com/watch?v=wpfbF2aRaLo> [30.03.2014].

Podbregar, Nadja (2013): http://www.wissenschaft.de/kultur-gesellschaft/gesellschaft/-/journal_content/56/12054/2006504/Die-Augen-entscheiden---sogar-bei-Musik/ [15.05.2014]

Popakusmatik 1.0

In Concert

Christian C. Tschinkel

Im theoretischen Teil habe ich die motivationalen Hintergründe aufzurollen versucht. An dieser Stelle eine spezifische Konzertbeschreibung abzugeben, bereitet mir ein wenig Unbehagen. Es driften meine Wunschvorstellungen, wie eine optimale Performance aussehen sollte, mit der Wirklichkeit meist weit auseinander. Schließlich stülpt jeder Auftritt durch diverse Bedingungen seine eigene Regie über mein Konzept, das ich hier in seiner Allgemeinheit, mit leichtem Fokus auf die popakusmatische Konzertsituation darlegen möchte:

Um meinem Gesamtkonzept die nötigen Erfahrungswerte hinzufügen zu können, liefert jeder meiner popakusmatischen Auftritte einen kleinen Beitrag zu dessen langfristig gedachter Realisierung. Eine öffentliche Darbietung meiner Musik sehe ich als Chance an, ein kleines Fest für die Sinne zu arrangieren, um sie für kurze Zeit mit einem Publikum zu teilen. Diese Selbstbeobachtung umkreisen einerseits Gedanken, dass Musik für die Menschen wohltuend und in gewissem Sinn gefällig und fassbar sein sollte, was mich aber sofort an ein Komponieren nach Geschmack und an eine Anbiederung an eine Hörerschaft erinnert und mich andererseits an die Thematik des Brachialen und an eine Kunst, die weh tun muss (vgl. Dorschel 2012: 46), denken lässt. Diese Widersprüchlichkeit vereinbaren zu wollen,

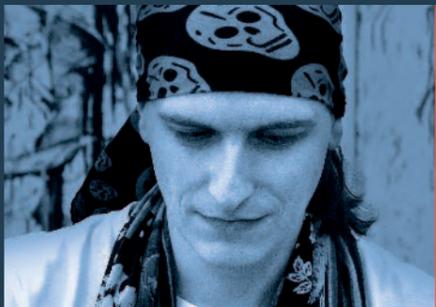
erscheint zwar selbst innerhalb des kleinen Nischenbereichs der akusmatischen Musik recht eigenwillig (für viele ohnehin zu viel Geräusch und keine Musik), sollte aber trotzdem als eingeflochtenes Pop-Element meine Aufführungen begleiten. Tatsächlich scheint hierfür die Darbietungsform eines Konzertes sogar die falsche zu sein, denn beispielsweise gelingt es meistens besser, einem interessierten Freund vor der eigentlichen Aufführung einen vielschichtigeren und lebendigeren Eindruck zu vermitteln, als dies die offizielle Konzertsituation (beispielsweise aufgrund der veränderten Raumakustik durch anwesende Personen) erlaubt. In der Situation eines "Soundchecks" entspricht der gesamte Lautsprecheraufbau einem kuriosen "Werkl", vermittels dem die oben beschriebene Gradwanderung bewerkstelligt werden soll. Aufzeigen zu können, dass akusmatische Klangprojektion auf verschiedenste und im Besonderen auch abwegige Weise funktionieren kann und ein Acousmonium (Lautsprecherorchester) als Instrument, Tool oder Vehikel spiel- und mitunter durch extreme und spannungsgeladene Gefilde steuerbar wird, ist das Ziel einer jeden popakusmatischen Aufführung. Um die Sache in diesem Sinn zu intensivieren, wurden von mir bislang diverse Pop-Surroundings eingebaut, zu denen mein persönlicher Regiestuhl (als Symbol einer identitätsgeladenen Klangregie), Bühnennebel, Lichteffekte und Windventilatoren gehörten. Dann und wann soll auch Poplautstärke den Raum durchfluten, was nicht nur den Sound körperlich spürbar macht, sondern generell den Dynamikumfang der Performance erweitert. Außerdem bevorzuge ich hinsichtlich der Lautsprecherpositionierungen einen eher chaotisch angeordneten Aufbau, der gegebenenfalls bezüglich akusmatischer Raumfiguren (also die Illusion der Klangbewegung betreffend), überraschende Klangereignisse entstehen lässt.

Generell wie auch im Rahmen dieser Beschreibung ist es wahrscheinlich bereits zu viel des Guten, folgenden Aspekt von mir preiszugeben, wenngleich er eine weitere kleine Einsicht in mein popakusmatischen Denken gibt: So stehe ich besonders amüsiert der wiederkehrenden Frage aus dem Publikum gegenüber, ob ich das auch alles ernst meine? Es handelt sich um eine Frage, die ich mir in jungen Jahren bei diversen Acts selbst mit ständig wachsendem Interesse gestellt habe, möchte es mir aber vorbehalten, sie an dieser Stelle nicht zu beantworten. Dennoch zeigt sich mir dadurch, dass es offensichtlich um gewisse Überschreitungen geht, die mit meiner Präsentationsform in Zusammenhang stehen und mit ihr vollzogen werden.

Im Großen und Ganzen verfolge ich weiterhin das Ziel, eine vielschichtige, bunte und v. a. intensive Soundperformance auszurichten, die zwar im theoretischen Konstrukt der *Musique acousmatique* ihren Ursprung findet, möchte die Hörer aber jenseits der mittlerweile "klassischen" Haltung, die sich mir zu sehr auf die Wahrnehmung der Wahrnehmung konzentriert, auf einen mehr oder weniger bizarren Trip entführen, in dem freigelassene Klangdämonen von ausführenden Musikern entkoppelt aus, zu und für sich selbst (ent-)stehen, aber durch die körperliche Anwesenheit eines "Fährmanns" in einem in sich stimmigen Paket mehr oder weniger aktionsreich präsentiert werden sollen.

Christian C. Tschinkel, * 1973 Leoben, lebt und arbeitet in Wien. Tschinkel studierte Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz und absolvierte den Lehrgang für Computermusik und elektronische Medien an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Nach diversen Eigenproduktionen von der Vorstellung geleitet, originäre Musikwerke im Sinne eines Kinos für die Ohren zu schaffen, beschäftigt er sich heute mit dem Themenkomplex der *Musique acousmatique* und ihren Parallelen in der Popkultur.



Christian C. Tschinkel
www.acousmonuments.net