

VIENNA ELECTRONICA

Wiener elektronische Musik seit 1995

Forschungsstudie

MA7 Kultur, Referat Wissenschafts- und Forschungsförderung
Wien, Sommer 2009

HEINRICH DEISL

INHALTSVERZEICHNIS

0 Intro	3
1 Electronica als Paradigma von Vernetzungen	6
2 Erweiterung des auditiven Spektrums durch Geräusch und Sound	8
3 Historisches Erbe der Vienna Electronica	10
Exkurs: Max Brand	12
4 Überschneidungen und Begrenzungen der Vienna Electronica	13
5 Synästhetische Ton-/Bild-Visionen	15
6 Rezeption	18
7 Aktueller Musikstandort Wien	21
8 Ausblick	23
Kurzbiografien der Interviewten	24
Literatur	25
Auswahldiscografie	27
Auswahlvideo-/filmografie	28

Diese Arbeit kam durch Förderung der Magistratsabteilung 7 – Kultur, Referat Wissenschafts- und Forschungsförderung zustande. Mein Dank richtet sich an Dr. Hubert Ehalt und Heidi Kadensky (MA7), an die Interviewten Electric Indigo, Christian Fennesz, Herbie Molin, Patrick Pulsinger, Nik Hummer und Peter Mechtler sowie an Mona Naderer, Rupert Weinzierl, Didi Neidhart, Alfred Pranzl, Wolfgang Fichna, Peter Nachtnebel, Susanna Niedermayr, Falm, Alois Huber, Michael Huber, Pomassl, Robert Jelinek, Burkhard Stangl und Berno O. Polzer.

Heinrich Deisl, Mag. phil.

*1972, Studium der Publizistik-/Kommunikationswissenschaft, Geschichte und Filmwissenschaft. Seit 1996 als freiberuflicher Autor wissenschaftlich/journalistisch zu Cultural Studies/Poptheorie in den Bereichen Musik/Audiovision/Film tätig. Lectures/Fachvorträge im universitären/Club-Kontext. Redaktionsmitglied bei „skug – Journal für Musik“, künstlerische Leitung des Festivals „SoundBridges“ (2005, Wien), Kurator des Live-Clubs „Salon skug“, Eventmanager, DJ.

FORSCHUNGSGEGENSTAND

Überblick über die Entwicklungen elektronischer Musik in und aus Wien von 1995 bis heute unter besonderer Berücksichtigung soziokultureller, historischer und ästhetischer Zusammenhänge.

0 Intro

Im August 1997 war im britischen Musikfachmagazin „The Wire“ der Artikel „Vienna Tones: Phono tactical manoeuvres“ erschienen, in dem sich Rob Young mit einigen Protagonisten der damaligen Wiener Elektronikmusikszenen beschäftigte.¹ Young beschrieb darin nicht nur Musiker wie Pulsinger & Tunakan, Curd Duca oder das Label mego, sondern auch Personen an den Schnittstellen von Musik und Kunst wie den Komponisten Pomassl oder das Label Sabotage. Wenig später wurde der Begriff „Vienna Electronica“ geprägt, der eine Zeitlang als etikettierende Zuschreibung für einen gewissen „Sound of Vienna“ fungierte.

Gemeinhin werden die ersten beiden, von Peter Rantasa, Christof Kurzmann, Herbie Molin u.a. organisierten Musikfestivals „phonoTAKTIK“ 1995 und 1999 beziehungsweise Youngs Artikel als jene chronologischen Basisdaten angesehen, die den aufkeimenden Impuls neuer Soundartikulationen aus Wien zuerst international und dann auch national verorteten und einem größeren Publikum bekannt machten.² Weiters wird das 1997 im Hermannpark abgehaltene, dreiwöchige Festival „Picknick mit Hermann“ mit einer Leistungsschau ausschließlich heimischer Acts als lokal genrekonstituierendes Moment betrachtet.³ Mit der ein Jahr später am Gürtel eröffneten „rhiz – Bar modern“ hatten diese Szenen auch einen fixen Livekonzert-Veranstaltungsort etabliert. Die im Mai 2001 veröffentlichte Forschungsstudie „Vienna Electronica: Die Szenen der neuen elektronischen Musik in Wien“ von Michael Huber verdichtete die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse zu einer knappen Standortbestimmung.⁴ Die folgenden Jahre waren von teils mehr, teils weniger erfolgreichen Kollaborationen, szeneeinternen Verfeinerungen und einer breiten internationalen Rezeption gekennzeichnet. Diesem „Hype“ folgte eine Konstituierung, MusikerInnen wie Electric Indigo, Kruder & Dorfmeister oder Christian Fennesz gelten als anerkannte Stars im Segment tanzbarer (Techno-) und Experimentalelektronikmusik.

War die Zeit bis in die frühen 00er Jahre noch von regem Austausch und Aufbruchsstimmung gekennzeichnet, so lässt sich seitdem erkennen, dass die verbindende Klammer einer Vienna Electronica redundant geworden ist. Eine aktuelle Studie wurde deshalb notwendig, weil abgesehen von der Hochzeit der Vienna Electronica es noch zu keiner umfassenden Beschäftigung mit diesem Thema aus soziologischer, historischer oder ästhetischer Perspektive gekommen ist. Eine aktualisierte Verortung der heterogenen Wiener Elektronikmusikszenen zwischen 1995 und 2005 stand an.

Einschränkend sei vermerkt: In jedem ihrer Teile ist sich diese Forschungsstudie bewusst, dass es sich bei dem Terminus Vienna Electronica um eine medial vermittelte, kommunikative Hilfskonstruktion handelt. Von dieser Problematik zeugt allein die Tatsache, unter diesen Begriff so

¹ Young: Vienna Tones. Phono tactical manoeuvres. In: The Wire. Adventures in Modern Music. #162, Aug. 1997, 18-25.

² Diese Basisdaten-Verortung scheint nach wie vor die relevanteste zu sein, wie Christian Fennesz im Interview im März 2009 bestätigte.

³ Interview Herbie Molin, Jänner 2009.

⁴ Huber (2001): Vienna Electronica. Die Szenen der neuen elektronischen Musik in Wien. mediacult.doc 05, herausgegeben von Harauer/ Hochschuljubiläumssstiftung Stadt Wien, Mediacult, Wien.

unterschiedliche Herangehensweisen wie die von G-Stone, Sabotage oder, in aktueller Form: ~temp subsumieren zu wollen. Das Schwierige ist dabei die Electronica. Anders als etwa bei Detroit Techno, Downtown Improv oder Chicago House, wo man es mit halbwegs greifbaren lokalen und stilistischen Abgrenzungen zu tun hat, hat sich spätestens seit der Einführung des Laptops in die allgemeine Spielpraxis Electronica derart aufgeweicht, dass darunter an und für sich so ziemlich alle, elektronisch generierte Musik fällt.⁵

Während das Angebot in Plattenläden üblicherweise nach Stilen sortiert ist, konnte man Ende der 90er, Anfang der 00er Jahre sehen, dass in Plattenläden Fächer gab, die neben „Techno“, „Drum’n’Bass“ oder „Punk“ auch mit „Vienna Electronica“ oder „Vienna Tones“ beschriftet waren. Dort fand sich krude Experimentalelektronik à la mego neben den Downbeatplatten von Tosca. Dieses praktische Beispiel legt nahe, dass es sich bei der Vienna Electronica nicht um eine stilistische Ausprägung handelte, sondern elektronische Musik aus Wien zu einer bestimmten Zeitperiode dokumentierte. In den letzten zehn Jahre hat der Autor immer wieder Gespräche mit Leuten geführt, die der Vienna Electronica in bestimmter Weise zugerechnet werden; Weder in damaligen noch in aktuellen Interviews konnten oder wollten die Befragten konkrete Inhalte und Personen zur Vienna Electronica nennen, da es sich nach einhelliger Ansicht dabei um ein Labeling handle, das lediglich einen bestimmten Ausschnitt aus der heimischen Musikproduktion jener Tage darstelle. Eine Zuschreibung, die „kurzfristig vielleicht geholfen, mittelfristig geschadet hat und langfristig egal ist. Viel eher war Vienna Electronica ein Zeichen dafür, als Mitte der 90er die Grenzen zwischen experimenteller und Club-Musik und dazu Independent-Rock/Pop massiv zu verschwimmen begonnen haben.“⁶

Aufgrund der historischen Nähe können somit nur Tendenzen, Kontingenzen oder Synergieeffekte aufgezeigt werden, welche dazu führten, dass elektronische Musik in und aus Wien etwa in den Jahren 1997 bis 2003 eine vergleichsweise recht breite Rezeption erfuhr. Die „Musikstadt“ Wien hatte bis dahin eine lange Durststrecke hinter sich zu bringen gehabt, war doch der letzte heimische Musiker von internationaler Relevanz Falco in den mittleren 80ern gewesen. Die Vienna Electronica trug dazu bei, „dass es heutzutage völlig normal ist, wenn man aus Wien kommt und elektronische Musik macht. Mitte der 90er war das noch ganz anders.“⁷

Schließlich: Eine komplette Auflistung der Musiker, Stile, Labels, Bars, Vertriebe und Medienprodukte, die der Vienna Electronica zugerechnet werden könnten, würde den Rahmen dieser Studie bei Weitem übersteigen. Der hier verhandelte Fokus ist generell gesprochen auf experimentelle bzw. improvisierte Elektronik und Technomusik mit Überschneidungslinien zu Neuer Musik, Ambient und Club-/Tanzmusik eingestellt. Chill Out, Lounge, HipHop, Drum’n’Bass, Breakbeat, Downtempo und mittel-/osteuropäische Querverbindungen mussten zum größten Teil ausgeklammert werden. Zu einigen dieser (Sub-)Genres sind in den letzten Jahren diverse Arbeiten erschienen, siehe dazu das Literaturverzeichnis. Es wird also größtenteils eine Einschränkung fortgesetzt, wie sie bereits in Hubers Arbeit 2001 festzustellen war. Die Studie beschränkt sich indes auf einige wesentliche Personen, die dafür in einem breiter gefassten Referenzrahmen verortet werden und versucht, sie in einen weitestgehend Wien-spezifischen musikalischen und audiovisuellen Diskurs seit den 1930er Jahren einzubinden.

⁵ Es existiert eine beträchtliche Unschärfe hinsichtlich des Begriffs Electronica. Fachmagazine wie „The Wire“ bspw. favorisieren dabei elektronisch erzeugte Musik, die sich aus der Musique Concrète ebenso ableitet wie aus den Field Recordings und die eine Weiterführung der „IDM – Intelligent Dance Music“ darstellt, wie etwa Scanner, Ryoji Ikeda, PanSonic, Aphex Twin und Musiker aus dem Umfeld der Labels mego, Warp aus England und Raster-Noton aus Deutschland. Der amerikanische „All Music Guide“ dagegen bezeichnet damit eher tanzorientierte Projekte wie Chemical Brothers, Duft Punk oder Mouse on Mars. Vgl. Bogdanov et al. [Ed.s](2001): All Music Guide to Electronica, 634ff.

⁶ Interview Patrick Pulsinger, März 2009.

⁷ Interview Electric Indigo, Februar 2009.

Als Forschungsschwerpunkte sind bestimmbar:

-) Verortung der Wiener Elektronik-Musik- und Kulturlandschaft seit 1995 im politischen, soziologischen und historischen Kontext
-) Eigenschaften/Spezifika digitaler Musikproduktion sowie Überschneidungen zwischen „E“- („ernster“) und „U“- („Unterhaltungs“-)Musik: Elektronik-, Techno- und Experimentaljazzmusik: Electronica, Ambient, Noise, Glitch
-) Herausarbeitung des spezifisch Wienerischen bzgl. Electronica: Problematisierung von Labeling und „Hype“ der Vienna Electronica; Verortung des musikhistorischen Erbes Wiens
-) Synästhetisierungen digitaler Kunstproduktion: Musik-Film/DJing-VJing

Daraus lassen sich folgende Thesen destillieren:

-) Electronica lässt sich als eine Musikform beschreiben, die in hohem Maße funktionsgebunden ist und gesellschaftliche Entwicklungen antizipiert. Sie macht durch ihre Interdependenz zwischen Medium und aktueller Technologie das moderne Informationszeitalter akustisch erfahrbar. Electronica favorisiert ästhetisch und politisch das Geräusch gegenüber dem Ton.
-) Da es sich hierbei um eine fast ausschließlich instrumentale Musikform handelt, kann Electronica global rezipiert werden. Dieser Umstand half dabei, Vienna Electronica international wahrzunehmen.
-) In der Vienna Electronica haben sich als ein mögliches Spezifikum die Grenzen zwischen „E“- und „U“-Musik gegeneinander verschoben. Das historische Erbe der Vienna Electronica („Zweite Wiener Schule“, M. Brand) sorgte für eine Transformation des experimentellen Zweigs der Vienna Electronica hin zu arrivierten Institutionen und Einrichtungen (Konzertsäle, Museen, Galerien,...).
-) Die Vienna Electronica lässt sich als ein medial vermitteltes Phänomen begreifen, als ein Labeling, das angesichts der Heterogenität der musikalischen Zugänge einen nur sehr eingeschränkten verbindenden Charakter aufweist.
-) Aufgrund ähnlicher Strukturierungen der Software-Programme (MaxMSP, VJamm, Super_Collider,...) und der ausgeprägten Neigung elektronischer Musik für ein visuelles Ambiente nähern sich Ton- und Bildgestaltung aneinander an und verschränken sich synästhetisch.
-) Wien hat sich durch die Vienna Electronica zu einem international relevanten Musikstandort entwickelt. Nichtsdestotrotz besteht von kulturpolitischer, massenmedialer und wissenschaftlicher Seite weiterhin Aufholbedarf.

Die Interviews wurden im Zeitraum Jänner bis Mai 2009 durchgeführt. Auf die Publizierung der Transkriptionen wurde aus Platzgründen verzichtet.

Leider trifft man in der elektronischen, wie in der populären Musik generell, auf eine ausgeprägte Nicht-Sichtbarkeit von Musikerinnen. Electronica scheint zum überwiegenden Teil ein „Jungs-Ding“ zu sein. Protagonistinnen wie Electric Indigo monieren seit Langem die Diskrepanz zwischen weiblichen und männlichen Musikern hinsichtlich ihrer öffentlichen Wahrnehmung und weisen auf gängige Ausschließungsmechanismen innerhalb der Electronica-Szenen hin.⁸ Während die Aufarbeitung von Gender bezüglich des Zweigs tanzorientierter Electronica im Entstehen begriffen ist, fehlen bisher Studien für den soundforschenden/experimentellen Zweig. Demzufolge sind in der Folge Begriffe wie „Musiker“ oder „Produzent“ geschlechtsneutral zu sehen.

⁸ Vgl. die von Electric Indigo 1998 gegründete Netzplattform Female Pressure (www.femalepressure.net), die Daten zu in den elektronischen Medien mit Schwerpunkt Musik aktiven Frauen sammelt und ein international beachtetes Tool zur verbesserten Transparenz und Bewusstseinsbildung darstellt. So listet das Netzwerk über 120 Aktive in Wien, davon 70 DJs und an die 20 VJs. (Stand Sommer 2009).

1 Electronica als Paradigma von Vernetzungen

Elektronische Musik ist in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren omnipräsent geworden, überall stößt man auf sie, sie kommt aus den öffentlichen Lautsprechern der U-Bahn-Anlagen, sie dröhnt aus sämtlichen Clubs, ist überall verfüg- und abrufbar. Damit einhergehend lässt sich seit den frühen 90er Jahren ein rezeptions- und produktionsbezogener Paradigmenwechsel erkennen, der sich in der Ablösung analoger hin zu digitaler Mediengestaltung manifestiert. Während man sich bis in die späten 90er mit einer durchwegs hierarchisch strukturierten Informationsvermittlung konfrontiert sah, hat sich dies durch die interaktiven Medien dramatisch gewandelt. Es gibt nicht mehr „die große Geschichte“ oder „den großen Komponisten“: In einem Zeitalter, in dem das Kunstwerk mit seiner in Echtzeit herzustellenden Reproduktion bis zur austauschbaren Unkenntlichkeit verschmolzen ist, hat das bildungsbürgerliche Konzept des 19. Jahrhunderts mit seinem „genialen Autor“ endgültig ausgedient. Die für die aktuelle Periode der „elektronischen Lebensaspekte“⁹ als typisch anzusprechenden Überlegungen zu rhizomatischen Netzwerken,¹⁰ zur Hybridisierung von Autor und Werk, zur technischen Aufrüstung des alltäglichen Lebens mit dem Computer und Programmen für Internet, E-Mail, Sound- und Bildsoftware sowie zur Durchlässigkeit und zur Fluktuation entlang sich immer verfeinernder gesellschaftlicher Stratifikationen haben ein Framework an Referenzen evoziert, das elektronische Musik zu einem der adäquatesten Abbilder (populär-)kultureller Praxen in einer seit Ende der 80er von statten gehenden Mediamorphose hat werden lassen.¹¹ Für die digitale Musikproduktion bedeutet dies, dass nun ein multimediales Setting zum Tragen kommt, in dem Texte, Bilder, Filme und andere visuelle Oberflächenmanipulationen mittels musikalischer Parameter verarbeitet und paritätisch verwendet werden. Postmoderne Arbeitsweisen wie Looping, Sampling, Random oder Cut+Paste kartografieren gleichzeitig auditive wie visuelle Räume, da sowohl Ausgangsmaterialien wie Arbeitswerkzeuge auf den digitalen Binärcode reduziert sind.

Im Zuge globalisierender Technologieanwendungen spielt der Herkunftsort endgültig keine Rolle mehr, vielmehr bestimmen die Zugangsmöglichkeiten zu diesen Technologien und der kreative Umgang damit den musikalischen Output. War Electronica lange ein musikalisches Phänomen der „Ersten Welt“, so verschieben sich die Parameter sukzessive. In lateinamerikanischen und asiatischen Ländern – mit Ausnahme Japan, das bereits Mitte der 90er zu einem der Zentren der Electronica-Rezeption geworden war – ist ein Aufbruch auszumachen, der an der Dominanz der Wahrnehmung westlicher Electronica-Werke rüttelt.¹² Bookings nach Georgien (Electric Indigo), Vietnam (Sweet Susie/Manni Montana), China (Patrick Pulsinger) oder Tourneen bis nach Wladiwostok (Laton) bedingen so eine beträchtliche geografische Ausweitung heimischer Elektronikmusik. Eines der wahrscheinlich besten Beispiele für heimische Vernetzungen stellt das 1998 von Electric Indigo gegründete und nach wie vor aktive Netzwerk Female Pressure dar, das 2007 vom Musikinformationscenter Austria – mica mit dem „Fair-Music-Award“ ausgezeichnet wurde.¹³

Dass die Entstehungsorte derartige Praxen nicht immer zwangsläufig in urbanen Zentren auftreten, lässt sich gut an Laton exemplifizieren. Das 1991 im Waldviertel gegründete Label gilt als das älteste Elektronikmusiklabel Österreichs, es war bereits 1996 auf die Ars Electronica eingeladen worden; Also drei Jahre bevor Pita Rehberg und Christian Fennesz den Anerkennungspreis für

⁹ Zitiert nach der Berliner Musikzeitschrift „de:bug – Magazin für elektronische Lebensaspekte“. www.de-bug.de.

¹⁰ Deleuze/Guattari (1977): Rhizom, 20 bzw. 34f.

¹¹ Sperlich (2007): Populärmusik in der digitalen Mediamorphose. Wandel des Musikschaffens von Rock- und elektronischer Musik in Österreich, besonders Kap. 1.3.5, 32-36.

¹² Interview Christian Fennesz, März 2009.

¹³ Laut Electric Indigo „hat in den letzten Jahren hat die Anzahl weiblicher DJs und VJs stark zugenommen, in Wien gibt es überproportional viele Künstlerinnen, die auch international wahrgenommen werden wie Ravissa, Mieke Medusa, irradiation, Catarina Pratter und einige andere.“

„Digital Musics“ verliehen bekamen und so die Vienna Electronica im internationalen Bewusstsein fix verankerten. Während mego vor allem auf Vernetzungen Richtung Deutschland, Japan, USA und Großbritannien setzte und Electric Indigo und die Acts von Cheap bzw. G-Stone Kontakte zur internationalen Dancefloor-Szene kultivierten, zeichnete sich Laton durch eine starke Bindung an die Herkunftsregion rund um das niederösterreichische Schilfern und den von Alois Huber betriebenen „Beatkeller“ aus. Seit den frühen 00er Jahren hat das Label ein dichtes Netzwerk mit Musikern aus ex-sowjetischen Staaten hergestellt.

Für den in Richtung (Free) Jazz und Neuer Musik tendierenden Zweig der Vienna Electronica lässt sich erkennen, dass hierbei die aus dem Jazz bekannten Spielpraxen – gemeinsames Experimentieren in Sessions, wechselnde Formationen – weitergeführt wurden. Rund um Musiker wie Christof Kurzmann und seinem Label Charhizma beziehungsweise Dieb13 mit der Plattform klingt.org sowie das „Institut für transakustische Forschung – IFTAF“ (heute „Raum35“), den „Echoraum“, dem „Amann Studio“ und dem Lokal „rhiz“ entstand ein Netzwerk, in dem sich Projekte und Musiker wie Burkhard Stangl, Martin Siewert, DMN, radian, Helge Hinteregger, Billy Roisz, Klaus Filip, Noid Haberl, Helmut Heiland, Philipp Quehenberger oder Sergeij Mohntau aufhielten.

Dem muss entgegengehalten werden, dass Kollaborationen mit Bands, Labels, Promotionagenturen, Veranstaltern und Verlagen aus den umliegenden Ländern Mittel- und Osteuropas zwar schon seit Langem bestehen; siehe etwa die von Susanna Niedermayr/Christian Scheib um 2002 lancierte Neue-Musik-Veranstaltungsserie „line_in:line_out“¹⁴ sowie 2005 das fünftägige Festival „SoundBridges“¹⁵ im Wiener Club „fluc“, bei dem sich der überwiegende Teil der Bands aus diesen Ländern rekrutierte. Die 2006-08 aktive Plattform Project East hatte sich vor allem um den Austausch von DJs zwischen Wien, Tschechien und Polen bemüht. Aufgrund strukturell-politischer Behäbigkeit wurde indes von Seiten Wiens bisher verabsäumt, diesen punktuellen Bestrebungen längerfristige Unterstützungskonzepte hinzuzustellen und den transregionalen Austausch zu festigen.

Auch konnte sich in Wien nach der bisher letzten „phonoTAKTIK“ 2002 kein permanentes Festival für avancierte heimische Elektronikmusik mit internationaler Relevanz positionieren. Einerseits hat sich der von diesen Festivals evozierte „Aufklärungscharakter“ in Zeiten von „myspace“ und zahllosen Print- und Onlinemagazinen zu dieser Thematik erübrigt. Andererseits scheint es strukturbedingte Vorbehalte zu geben, die mit dem Fehlen verbindlicher politischer Absichtserklärungen und einem gemeinsamen Lobbying zur Förderung heimischer Electronica einhergehen:¹⁶ „Das Wiener Problem ist u.a., dass externen, unabhängigen Spezialisten wenig bis kein Vertrauen von Seiten der politischen Entscheidungsträger entgegengebracht wird. Man muss immer wieder betteln, dass man seine Expertise einbringen darf. Da ist man gut 20 Jahre dabei und es wird einem noch immer misstraut. Nächstes hausgemachtes Problem ist, dass sich Personen nie lange genug in der Politik halten, um Projekte durchzuziehen und dass strukturelle Entscheidungen immer an Einzelpersonen geknüpft sind.“¹⁷ Von den Befragten wird gerne das seit 1993 in Barcelona stattfindende „Sónar“-Festival als signifikant für eine funktionierende Koalition aus avancierter Electronica, Infrastrukturförderung und Tourismus genannt.¹⁸

¹⁴ Als Buch: Niedermayr/Scheib [Hg.](2003): Europäische Meridiane – Neue Musik Territorien. Reportagen aus Ländern im Umbruch, Pfau, Saarbrücken.

¹⁵ www.skug.at/artikel.php?Art_ID=3115

¹⁶ Interview Nik Hummer, April 2009.

¹⁷ Interview Patrick Pulsinger, März 2009.

¹⁸ Interessanterweise finden international beachtete, heimische Electronica-Festivals außerhalb Wiens statt, bspw. in Krems („Donaufestival“) oder in Wiesen („Urban Art Forms“). Dabei spielen lokale Bands indes eine untergeordnete Rolle. Das vom Wiener Label ~temp (Patricia Enigl aka DJ irradiation u.a.) seit 2002 betriebene, gleichnamige Festival in Greifenstein versteht sich als einer der Motoren heimischer Electronica, hat aber aufgrund seiner eher dem „Underground“ zuzuordnen Ausrichtung nur regionale Relevanz; Die aber von der entsprechenden Klientel umso mehr geschätzt wird. Das Wiener Audiovisionsfestival „Soundframe“, das 2009 zum dritten Mal stattfand, konnte aufgrund seiner noch schwer festzumachenden Ausrichtung nicht in die Studie aufgenommen werden.

Am offensichtlichsten für die Veränderung dieser Strukturen hin zu neuen Positionen – oder, salopp formuliert: ein definitives Ende des „Hypes“ rund um die Vienna Electronica – lassen sich anführen: Die Einstellung des Labels mego und des damit verbundenen Online-Shops m.dos (2005; als „Editions mego“ wenig später wieder reaktiviert), Ausstieg von Patrick Pulsinger bei Cheap und dem DJ-Duo Pulsinger/Tunakan (2004), Auflösung des Plattenladens „Cheap Shop“ im Museumsquartier (2005), Einstellung der Plattenproduktion bei Sabotage (2003) und schließlich die Insolvenz des Plattenladens „Black Market“ und dem daran angeschlossenen Vertrieb „Soul Seduction“ (2008).

2 Erweiterung des auditiven Spektrums durch Geräusch und Sound

Diese Musik [...] wird direkt aufgezeichnet. Durch diese Erscheinungsweise verzichtet sie auf den ausübenden Musiker. Dieses Kennzeichen der Interpretationslosigkeit ist eines der wesentlichen Merkmale der elektronischen Musik überhaupt [...]. Hier konnten die Apparaturen und Maschinen die klanglichen Resultate exakter umsetzen und waren darüber hinaus noch durch ihre Fähigkeit der Klangsynthese in der Lage, die musikalische Organisation auf die Gestaltung der Klangfarbe auszuweiten.¹⁹

Musikgenealogisch gesprochen, favorisierte die Elektronik immer schon das Geräusch gegenüber dem Ton. Zurückgehend auf die Klangexperimente in den 1910er und 20er Jahren von Luigi Russolo und Dziga Vertov in seinem Film „Entuziazm“²⁰ bzw. auf die ab den 40ern einsetzende Musique Concrète (Pierre Schaeffer/Pierre Henry), zieht sich der geschichtliche Faden über Personen wie Karlheinz Stockhausen, John Cage oder Edward Artemiev zu einer Vielzahl von Erfindern, Komponisten und Einrichtungen, die technische Neuerungen ebenso wie die sukzessive Umformung der Gesellschaft in ihre Arbeiten und Instrumentarien einfließen ließen. Geräusche als akustisch erfahrbare Umweltgegebenheit erweiterten so das musikalische Repertoire.

Diese Erweiterung wurde von den Futuristen eingeläutet und hatte zur Folge, dass Musik nicht mehr als Komposition zu verstehen sei sondern als ineinander verkettete, organisierte Audiophänomene, die seit der massenhaften Verbreitung von Synthesizern ab den mittleren 70ern unter dem nach wie vor diffusen Begriff „Sound“ zusammengefasst wurden. Die Aufwertung der „Restbestände“ aus dem akustischen Spektrum hin zu deren Integration in ein „konventionelles“ Musikstück oder gar die Produktion ausschließlich mit derartigen Mitteln kann als ein emanzipatorischer Impetus gelesen werden, der auf die technosoziale Verfasstheit der veränderten gesellschaftlichen Wirklichkeit reflektiert.²¹

Bereits 1913 hatte Russolo in seinem Manifest „L'Arte dei Rumori“ postuliert:

¹⁹ Stange (1989): Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert, 210f. Kursivsetzung Stange.

²⁰ Deisl (2001): Die Mensch-Maschine. Technikkonzepte in der Zwischenkriegszeit anhand der Filme „Metropolis“ von Fritz Lang und „Entuziazm“ von Dziga Vertov. Diplomarbeit, Wien.

²¹ Exemplarisch seien als historische Beispiele neben den Konzepten Russolos erwähnt: Eric Saties Entwurf der „Musique d'Ameublement“, die „Turangalila“-Sinfonie von Olivier Messiaen, die Tape-Musik von John Cage und Vladimir Ussachevski oder die „Ambient“-Musik von Brian Eno.

Wir müssen diesen engen Kreis reiner Töne durchbrechen und den unerschöpflichen Reichtum der Geräusch-Töne erobern. [...] Beethoven und Wagner haben unser Gemüt und unsere Nerven jahrelang aufs Äußerste gereizt. Jetzt sind wir ihrer überdrüssig und erfreuen uns stärker an geschickt kombinierten Geräuschen von Straßenbahnen, Vergasermotoren, Wagen und kreischenden Menschenmengen als beispielsweise am wiederholten Hören der „Eroica“ oder der „Pastorale“.²²

Attali analysiert in seiner richtungweisenden Schrift „Noise“, dass Musik seit jeher gesellschaftliche Prozesse antizipiert habe. Da man aktuell noch über keine Dechiffrierungsmatrizen verfüge, würde zukünftige Musik zwangsläufig als Lärm („Noise“) wahrgenommen. Unter dem Eindruck der industriellen Revolution sei Repetition zu einer der grundlegenden akustischen Erfahrungen geworden, wodurch sich Repetition zum kompositorischen und damit gesellschaftlichen Paradigma verfestigt habe.²³ So gesehen lässt sich etwa Schönbergs Zwölftonmusik als Zeitdiagnose über die dissonanten Zustände Wiens zwischen 1914 und 1945 begreifen und elektronische Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Wegbereiter der digitalen Revolution. Als eine Art mit technosozialen Komponenten aufgeladenes Unbewusste der Elektronik stellt Glitch-Electonica mit ihrer Affirmation von Computerabstürzen, Aleatorik und Random-Prozessen den „Fehler im System“ der digitalen Medienwelt klanglich aus.²⁴ Hierbei kommt ein theoretischer Umkehrschluss zum Tragen: Der maschinelle Noise stellt nicht mehr eine unerwünschte Störung im Sender-Empfänger-Modell dar sondern eine Praxis, die Noise als die maximale Verdichtung von Information auffasst. Noise ist gleichzusetzen mit dem aus Musik und Film bekannten Intervall. Der Paradigmenwechsel – weg von der Musik als solcher, hin zu organisierten Audiophänomenen – ergibt sich daraus, dass in der Electronica die Leerstelle bzw. das Intervall forschungsleitend wird.

Derartige klangerweiternde Experimente lassen sich vor allem bei Musikern wie Pomassl/Huber, thilges3/Metalycée und Pita erkennen. Hier spielt wohl eine gewichtige Rolle, dass diesen Musikern eine ausgeprägte Sozialisierung durch Musique Concrète, Industrial-Musik und Soundart zu Eigen ist. So lassen sich die ersten Veröffentlichungen von mego, „Fridge Tracks“ und „Die Mondlandung“, um 1995 als jenen Übergang ausmachen, in dem experimentelle Elektronik aus dem Techno praktisch destilliert und in dem Electronica von einer nachfolgenden Generation nun nicht mehr unter den Vorzeichen repetitiver Tanz-, sondern „ernster“ Avantgardemusik gestellt wurde. Internationale Beispiele dafür sind vor allem die beiden englischen Projekte Aphex Twin und Autechre, am nächsten stand diesen Experimenten aber wohl die finnische Band PanSonic. Nik Hummer bezeichnet das Konzert von PanSonic auf der ersten „phonoTAKTIK“ 1995 als „Initialzündung“.²⁵ Mit der von Laton 1996 gebauten Röhre „Infrasonic Transmission Tube – ITT“ war das Label auf der Ars Electronica vertreten, 2004 brachte Pomassl mit einem Erdöldetektor den Gefechtsturm im Wiener Arenbergpark zum Schwanken. Pomassl ist wahrscheinlich jener Musiker der Vienna Electronica, der sich am konsequentesten mit „außermusikalischen“ Apparaturen zur Klangerzeugung auseinandergesetzt hat.²⁶ Für Fennesz wiederum stellte sich die digitale Klangerweiterung vor dem Hintergrund veränderter Möglichkeiten für das Gitarrespielen dar.

²² Luigi Russolo: L'Arte die Rumori. In: Ullmaier [Hg.](2000): Luigi Russolo. Die Kunst der Geräusche, 7f.

²³ Attali (2002): Noise. The Political Economy of Music. Theory and History of Literature, Vol. 16, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

²⁴ Bei Glitch handelt es sich um ein Subgenre der Electronica. Dieser Begriff wird v.a. im angloamerikanischen Raum verwendet. Das Ende der 90er/Beginn der 00er stilprägende Frankfurter Label Mille Plateaux lancierte den Begriff Clicks& Cuts (inklusive einer mehrteiligen CD-Compilation), der im deutschsprachigen Electronica-Diskurs benutzt wird. Gemeinhin handelt es sich dabei um Synonyme. Vgl. Young: Worship the Glitch. In: Young/The Wire [Hg.](2003): Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music, 45-55 bzw. Großmann: Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks& Cuts. In: Kleiner/Szepanski [Hg.](2003): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, 52-68.

²⁵ Interview Nik Hummer, April 2009.

²⁶ Deisl/Neidhart: „Sonic Science“ oder Die Architektur des Hörens: Über die hochgerüstete Audio-Archäologie des Labels Laton. In: skug – Journal für Musik, #64, Jan. 2006, www.skug.at/index.php?Art_ID=3620.

Inwiewohl als einer der Protagonisten der Vienna Electronica angesehen, hat Fennesz mit Electronica als solcher nur wenig zu tun sondern sieht sich als Gitarrist.²⁷ Für Electric Indigo fand diese Erweiterung ebenfalls in den frühen 90ern statt, als sie zu den ersten Wiener Technoparties ging und Mitte der 90er im stilprägenden Plattenladen „Hard Wax“ in Berlin arbeitete.²⁸

3 Historisches Erbe der Vienna Electronica

In fact, music at the end of the nineteenth century was highly predictive of the essentials of the ruptures to come. And practically everything that happened took place in Vienna; [...] Musical creation rose to a fevered pitch, exploring prior to the political discontinuity for which itself, to a certain extent, prepared the way. The present economic crisis and efflorescence of our decadence were pre-programmed in Viennese music.²⁹

Die Vienna Electronica kann historisch betrachtet auf die lange Tradition der „Zweiten Wiener Schule“ (Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Franz Schreker, Josef M. Hauer, Anton Webern oder Alban Berg) zurückblicken. Von besonderer Bedeutung ist der Komponist Max Brand: Brand rückte wieder ins aktuelle Bewusstsein, als die „phonoTAKTIK“ 1999 mit dem Brand-Museum eine Zusammenarbeit eingegangen war und auf dem Label rhiz die Doppel-CD „In Memoriam – Max Brand“ veröffentlicht hatte.³⁰ Auf der einen CD befanden sich Originalstücke Brands, auf der anderen Bearbeitungen heimischer Festivalteilnehmer. Brand stellt somit eine historische Brückenfunktion der Vienna Electronica dar.

Im Hinblick auf die Synästhetisierung von Bild und Ton durch den Computer und wegen ihrer Bedeutung für die Genese heimischer elektronischer Musikmaschinen sind darüber hinaus zwei Instrumente und deren Ingenieure anzuführen, die parallel zu Brand ähnliche Überlegungen angestellt hatten: Um 1927 hatte der Wiener Architekt Emerich Spielmann ein Patent zum Superpiano angemeldet, welches im Jänner 1929 öffentlich vorgestellt wurde und dem man wegen seiner „geisterhaften“ Klänge Ähnlichkeiten mit dem Theremin attestierte.³¹ Wahrscheinlich aufgrund umständlicher Handhabe und nicht-konstanter Tonerzeugung ging das Superpiano allerdings nie in Serienproduktion. Der ehemalige Direktor der Technischen Museums Wien, Peter Donhauser, entwickelte Mitte der 00er Jahre eine Softwarelösung für die digitale Rekonstruktion von Lichttonscheiben, wie sie beim Superpiano und der Welte-Lichttonorgel Verwendung fanden.³² Um 1930 entwickelten der Linzer Ingenieur Wilhelm Lenk und der Wiener Klavierfabrikant Rudolf Stelzhammer das ebenfalls mit rotierenden Kurvenscheiben arbeitende Magnetton, das in gewisser Weise eine Verbindung herstellte zwischen der Kirchenorgel und dem Ende des 19. Jahrhunderts von Thaddeus Cahill konzipierten Telharmonium.³³ Mit dieser Übungsortel für Zuhause waren zwar Tonfrequenzmischungen über Filter möglich, aber auch dieses Instrument kam über den Prototypenstatus nicht hinaus. Mit dem etwa zur selben Zeit von den beiden Deutschen Friedrich Trautwein und Oskar Sala vorgestellten Trautonium und spätestens mit der Hammondorgel wurden ab 1934 Superpiano und Magnetton obsolet, da beide den durch Trautonium und Hammondorgel bereits

²⁷ Interview Christian Fennesz, März 2009.

²⁸ Interview Electric Indigo, Februar 2009.

²⁹ Attali, a.a.O., 79.

³⁰ Für Details zur CD siehe Discografie.

³¹ Donhauser (2007): Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich, 57-60.

³² Donhauser, a.a.O., 252-256.

³³ Donhauser, a.a.O., 60-65.

recht ausgereiften musikalischen Zukunftsvisionen nur wenig entgegen zu setzen hatten. Im Wiener Technischen Museum sind die einzigen Exemplare des Superpianos und des Magnettons ausgestellt.

Die „Zweite Wiener Schule“ kann als ausreichend gut dokumentiert gelten.³⁴ Dagegen beschränkt sich der Diskurs um die frühe Wiener Elektronikmusik – namentlich Superpiano, Magnetton und Brand (abgesehen von „Der Maschinist Hopkins“) – auf eine marginale Quellenlage. Umso wichtiger schien es, diese Periode wenigstens streiflichtartig zu beleuchten. Es sollte immerhin bis Anfang der 90er dauern, bis sich elektronische Musik aus Wien wieder auf internationalen Soundlandkarten positionieren konnte.

Auch spielte die politische Situation Österreichs eine gewichtige Rolle: Schließlich wurde die „zweite Welle“ der Wiener Electronica-Musiker in der schwarz-blauen Regierungszeit 2000-06 sozialisiert. Am Anfang dieser Phase hatte eine rege Protestkultur entwickelt, die mit Programmen wie „Reclaim the streets“ oder „Soundpolitisierung“³⁵ und wöchentlichen Partyveranstaltungen im öffentlichen Raum für eine erhöhte Wahrnehmung sorgte.³⁶ Mit etwa 2003 wurden die meisten dieser Initiativen wieder eingestellt, da eine Änderung des politischen Klimas nach wie vor in weiter Ferne schien. Diese Veranstaltungen zeigten indes eindrücklich das politische Engagement einiger Electronica-Musiker und setzten weitreichende Diskurse darüber in Kraft, inwieweit vornehmlich tanzorientierte Electronica zum Politikum werden kann.³⁷

Abgesehen von Peter Mechtler und Nik Hummer gaben die Interviewten an, sich nur sporadisch mit musikhistorischen Themen zu befassen. Wie in Kap. 7 über den Musikstandort Wien noch weiter ausgeführt wird, erwies sich das historische Erbe der Vienna Electronica zwar insofern als nützlich, da so an eine zur Tradition verdichtete Rezeption experimenteller Musik und eine verbesserte internationale Wahrnehmung angedockt werden konnte. Sieht man aber von der CD „In Memoriam – Max Brand“ ab, die noch dazu eine Auftragsarbeit der „phonoTAKTIK’99“ war, findet sich keine Veröffentlichung der Vienna Electronica, die sich mit Musik/Musikern der damaligen Zeit auseinandergesetzt hätte. Interessanterweise wurden die Referenzen noch weiter rückdatiert, so geschehen bei „Schwanensee Remixed“ (Volksoper Wien, 2000) von Pulsinger/Tunakan oder „Switched-On Wagner“ von Curd Duca (Mille Plateaux, 1996).

Dies lässt sich wohl damit begründen, dass von den meisten Musikern Diskurse um die „Zweite Wiener Schule“ als kanonisiert betrachtet werden, die die Aufmerksamkeit auf aktuelle Produktionen eher verstellen als fördern. Auch haben sich Bearbeitungen von Neuer Musik durch Electronica immer wieder als zumindest problematisch herausgestellt (Umgang mit dem Musikmaterial, Live-Präsentation, szenenspezifische Rezeption, u.a.).³⁸ Schlicht: Je „E“-Musik-affiner der Musiker, desto höher die Relevanz des historischen Erbes.

Jedenfalls schuf die Vienna Electronica durch einige ihrer Proponenten ein Referenzsystem, auf das auch außerhalb Österreichs zurückgegriffen wurde. So meinte Peter Rantasa, seit 1999 Geschäftsführer des Musikinformationscenter Austria – mica in der Huber-Studie 2001: „Es rufen mich Leute an und bieten mir Bands fürs ‘rhiz’. [Rantasa war in der Gründungsphase des Lokals kurzzeitig dessen Programmchef, bevor Bookings vom jetzigen Alleinbetreiber Herbie Molin

³⁴ Siehe etwa: Oliver Neighbour/Paul Griffiths/George Perle (1992): Schönberg, Webern, Berg. Metzler, Stuttgart; Juan L. Milán (1995): Komponisten um Schönberg. Zehn Musikerportraits. Reichenberger, Kassel; Christoph Becher [Red.](1995): Schüler der Wiener Schule. Ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge 1995. Internationale Musikforschungsgesellschaft, Wien; Rudolf Flotzinger [Hg.](1999): Fremdheit der Moderne. Passagen, Wien oder Hartmut Krones [Hg.](2002): Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Böhlau, Wien.

³⁵ Marchart (2000): Was heißt Soundpolitisierung? Von der Politik des Sounds zum Sound der Politik. www.volkstanz.net/mind_nut/01.htm.

³⁶ Hier besonders das von Tanya Bednar (DJ Tibcurl) initiierte „volkstanz.net.“

³⁷ Weinzierl (2000): Fight the Power. Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams. Passagen, Wien.

³⁸ Siehe etwa: V/A: „Reich Remixed“ (Nonesuch, 2003), V/A: „Messiah Remix“ (Cantaloupe, 2004) oder Carl Craig/Moritz von Oswald: „Recomposed. Music by Maurice Ravel & Modest Mussorgsky“ (Universal, 2008).

übernommen wurden; Anm. H.D.] Wenn ich sie frage, wie sie klingen, sagen sie: 'Wie der Fennesz'. Das ist etwas, was im Popmusikbereich vor-elektronischer Zeit undenkbar war: Dass österreichische Produktionen als Referenz genannt werden, das habe ich vorher nicht gekannt.“

Exkurs: Max Brand

Der österreichische Komponist Max Brand kann mit Recht einen Eintrag in die Liste „Ignorierte Visionäre“ für sich verbuchen. In seinem Leben kam es zu zwei entscheidenden Einschnitten: Die futuristische Oper „Der Maschinist Hopkins“ (1929) und die Zusammenarbeit mit dem Physiker/Ingenieur Robert A. Moog in den späten 50er Jahren. Brand steht symptomatisch an der Schwelle zwischen der Zurückweisung romantischer Befindlichkeiten und dem Heraufdämmern elektronischer Musikproduktion. Neben dem Prototypen des später „legendären“ Moog-Synthesizers umfasste der Brand'sche Gerätepark auch eine Art Lichtorgel.³⁹ Brand antizipierte außerdem durch den Umstand, dass er sich ein komplettes Studio zuhause eingerichtet hatte, den Typus des „Bedroom Producers“, wie er seit den späten 90ern gang und gäbe wurde.⁴⁰

1896 in Lemberg geboren, übersiedelte er 1907 mit seiner Familie nach Wien. Dort fand er sich in einem Klima wieder, das von Komponisten wie Schönberg und Krenek geprägt war. Für „Der Maschinist Hopkins“ nahm der in der Klasse von Schreker eingeschriebene Brand Elemente des Futurismus auf und setzte ihm das mythisch überhöhte Aufsteigerbild der USA im Deutschland der Roaring Twenties entgegen. Neben Kreneks „Jonny spielt auf“ (1927) war Brands „Maschinenoper“ eine der zu dieser Zeit erfolgreichsten Produktionen im deutschsprachigen Raum. Es wird angenommen, dass ihm bereits zu dieser Zeit Sala und Trautwein zumindest namentlich bekannt waren. Als Abkömmling einer jüdischen Familie und als kommunistischer Sympathisant wurde er 1936 ausgewiesen. Im brasilianischen Exil kam es zu einer Zusammenarbeit mit dem Komponisten Heitor Villa-Lobos. Später in New York blieben ihm sowohl Erfolg wie Anerkennung verwehrt. Als er schließlich mit Moog zusammentraf, sollte sich daraus ein kreativer Quantensprung ergeben. Moog adaptierte seine Geräte entsprechend Brands Vorstellungen und entwickelte daraus die Vorstufe des Moog-Synthesizers, der seit dem das Herzstück in Brands Studio bildete. 1959 komponierte er das Stück „Notturmo Brasileiro“. Mit „Astronauten“ (1962) drang er tief ins kosmische Klangverständnis ein und bannte Quasarnebelstürme auf Magnetband. Brand hatte sich in den späten 60ern Jahren in Langenzersdorf ein Heimstudio eingerichtet, in dem scheue Komponist praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit seine Soundforschungen betrieb. Wegen seiner wechselvollen Lebensumstände sind viele Originale verloren gegangen, das verbliebene Tonmaterial im Archiv der Max-Brand-Stiftung umfasst lediglich circa 10 Stunden Musik. Das im Originalzustand erhaltene Studio ist im Langenzersdorfer Hamak-Museum untergebracht, in dem auch eine Bibliothek samt Fotos, Schaltplanskizzen und Gebrauchsgegenständen eingerichtet wurde.⁴¹

³⁹ Diese Lichtorgel stellt wohl einen der frühesten Versuche dar, Ton mit Licht direkt auf einer Arbeitsoberfläche zu synchronisieren und in Echtzeit zu modulieren. Indes muss man diesen Apparat aus heutiger Perspektive als höchst rudimentär bezeichnen, besonders dann, wenn man sich vor Augen führt, wie weit die Entwicklung auf dem Gebiet der Audiovision nur wenig später etwa durch Videokünstler Nam June Paik mit seinem Videosynthesizer gediehen war.

⁴⁰ „Bedroom Producers“ wurde zu einem geflügeltem Wort, um Arbeitsweisen jener Musiker zu umreißen, bei denen sich das Studio wenn nicht im eigenen Schlafzimmer, so doch mindestens in den eigenen vier Wänden befand. Dies war durch digitale Methoden – von ersten Kompositionsstudien über die fertige CD bis zur Online-Distribution – möglich geworden. Heutzutage sind für die meisten rein elektronisch arbeitenden Musiker derartige Techniken Standard.

⁴¹ <http://members.aon.at/lemu/Homepage/MaxBrand.htm>

Als er 1980 starb, hatte der auch vom österreichischen Publikum weitestgehend ignorierte Brand testamentarisch verfügt, eine Stiftung ins Leben zu rufen und jährlich einen Preis an junge, innovative Elektronik-Komponisten zu vergeben. „phonoTAKTIK“ verlieh zweimal den Max-Brand-Preis: 1999 an die Gruppe FON und 2002 an die Komponisten Steinbrüchel (CH) und Volkmar Klien (A). Danach wurde es wieder vergleichsweise ruhig um Brand. Schließlich wurde im Winter 2008 anlässlich der vom Institut für Medienarchäologie – IMA und der Kuratorin Elisabeth Schimana konzipierten Ausstellung „Zauberhafte Klangmaschinen“⁴² das komplette Brand-Studio in die Hainburger Kulturfabrik transferiert und im Frühling 2009 ein Konzert mit seinem Synthesizer im Wiener Konzerthaus abgehalten.

4 Überschneidungen und Begrenzungen der Vienna Electronica

Digital communications have pitched the idea of space into confusion, so the relationship of sound to space has become an immensely creative field of research. This may be the resonant space of rooms, soundscape recordings of urban and natural environments, performance spaces or the airless virtual space of a computer hard drive. Some of this new creative activity is concerned with invisible forces such as pressure waves and psychoacoustics; some concentrates on inaudible, barely noticed sounds or private gestures. A greater understanding of how human perception and psycho-physiology works runs in parallel with the fascinations of the sounds that surround us yet lie beyond our conscious awareness.⁴³

Wie an vielen anderen Orten auch, lässt sich für Wien konstatieren, dass durch erschwingliche elektronische Musikinstrumente und eine veränderte Sound-Perspektive viele Musiker daran gingen, die Rock- mittels elektronischer Musik zu überwinden. Da sich praktisch zeitgleich die digitale Revolution mit ihren fundamental veränderten Kommunikations- und Distributionsmöglichkeiten via Internet, E-Mail und E-Shops ereignete und sämtliche gesellschaftliche Bereiche durchdrang, erschien elektronisch generierte Musik als adäquater Status quo.⁴⁴ So setzte das Label mego schon um 1995 auf das Internet, da man sich der Binnenlage und den damit verbundenen Absatzschwierigkeiten sehr wohl bewusst war.

Hinsichtlich der musikalischen Ästhetik dieser neuen Kommunikationsoptionen spielen die Strukturierung von Zeit und die Auswertung von Klangarchiven aufgrund permanenter Verfügbarkeit eine völlig veränderte Rolle. Der niederschwellige Zugang zu elektronischen Produktionsmitteln hatte weiters eine Durchmischung von professionellen und autodidaktischen Ansätzen zur Folge, die sich in der Musikgestaltung wie im theoretisch-wissenschaftlichen Diskurs niederschlug. Nik Hummer dazu: „In den Musikszenen sind seit einiger Zeit große Veränderungen festzustellen. Die aktuelle Generation hat definitiv ein erhöhtes Interesse an musikgeschichtlicher Forschung. Was wahrscheinlich auch daher kommt, dass man als ernsthafte(r) Musiker/Derartiges heutzutage schlicht haben muss, um am Markt interessant zu sein. Ich behaupte, dieser Zugang ist indes mehr dem technologischen als dem theoretischen Zugang geschuldet. Es geht auch darum, die eigene Forschungsarbeit voranzutreiben, wie ein elektronisches Musikinstrument als Performance wahrgenommen wird, ob und welche

⁴² www.ima.or.at/klangmaschinen

⁴³ Toop (2004): *Haunted Weather. Music, Silence, Memory*, 3.

⁴⁴ Vgl. Tschmuck: *Vom Tonträger zur Musikdienstleistung – Der Paradigmenwechsel in der Musikindustrie*. In: Gensch/Stöckler/Tschmuck [Hg.](2008): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, 141-162.

Grenzen es dabei gibt. Jemand, der in den 90ern in seiner schulischen oder universitären Ausbildung oder in den Do-it-yourself-/Off-Szenen unterwegs war, hat einen wesentlich besseren Wissenszugang zu verschiedenen Kulturtechniken weltweit gehabt als noch vor der digitalen Revolution. Das war weitaus elitärer.⁴⁵ Und Christian Fennesz meint: „Einerseits ist es heute wesentlich leichter, Musik zu machen. Die Produktionsmittel und Programme kosten praktisch nichts mehr und sind verfügbar. Das war früher überhaupt nicht der Fall. Gleichzeitig habe ich den Eindruck, dass es nie schwieriger war als heute, gute Musik zu machen. Man kann dazu stehen wie man will, aber: Früher gab es Instanzen oder Medienformate wie die ‘Musicbox’, ein paar meinungsbildende Journalisten und ein paar andere Personen, wo Qualitätskontrolle betrieben wurde.“⁴⁶

Durch die digitalen Möglichkeiten zur Soundgenerierung und der Implementierung von „außermusikalischen“ Referenzen aus Forschungsgebieten wie der Telekommunikation, der Medizin, der Psychoakustik oder der Software-Entwicklung verbreiterte sich beträchtlich die Akzeptanz darüber, was denn nun Musik sei. Der Computer ist zu dem Arbeitsinstrument schlechthin geworden. Viele Musiker verwenden praktisch ausschließlich den Computer zur Musikproduktion, dazu sind Mischformen aus analogen und digitalen Produktions- und Aufnahmeverfahren sehr gängig. Dies hat einen ganz pragmatischen Nutzen: Auf dem Computer lassen sich Audio- und Videobearbeitungstools miteinander kombinieren, beim Auflegen kann auf eine im Vergleich zu Vinylplatten zur Potenz gesteigerte Menge an Tracks zurückgegriffen werden und schließlich ist ein Laptop sehr handlich. Dadurch verringern sich Soundcheck-Zeiten vor einem Live-Konzert oder DJ-Set und das Gewicht der Instrumente. Fennesz gibt über den Beginn dieser Ära zu bedenken, dass um 1995/96 mego-Acts u.a. deswegen gebucht wurden, weil sie auf der Bühne live mit einem Laptop arbeiteten und dieser damals noch ein „richtiggehendes Kuriosum“ darstellte.⁴⁷ In den letzten zwei, drei Jahren ist eine Art Backlash zurück zu analogen Aufnahmeverfahren zu erkennen, da viele Musiker und Produzenten den puren Digitalklang als zu „dünn“ empfinden.⁴⁸

Diese Entwicklung hin zur digitalen Kommunikation wurde im Popsegment heimischer elektronischer Musik durch Techno miteingeläutet, eine Strömung, die sich ab circa 1992 vor allem von Berlin kommend in Wien ausbreitete. Deren augenfälligste Merkmale waren neben den repetitiven Maschinenbeats die so gut wie komplette Abwesenheit von Lyrics. Es mag paradox erscheinen, dass für das Informationszeitalter die Kommunikation qua elektronische Musik sozusagen syntaktisch in den Sound verlegt wurde. Indes war der bewusste Verzicht auf Sprache einerseits der Überwindung der Rockmusiktradition, andererseits dem pragmatischen Zugang zu internationalen Märkten geschuldet, wofür Sprache als limitierend empfunden wurde.⁴⁹ Diese Konzentration auf Sound sorgte nicht nur bei Soziologen, Musikjournalisten und -wissenschaftlern für vorübergehende Sprachlosigkeit, sondern evozierte eine grundsätzliche Neupositionierung des Nachdenkens und Schreibens über Musik.⁵⁰ In der Folge entwickelte sich in Locations wie dem „Techno Café“ im Volksgarten oder besonders dem „Flex“ eine Techno-Subkultur, die sich, abhängig vom jeweiligen Musikgeschmack des DJs, rasch in diverse Subgenres aufsplittete. Als frühe Proponenten dieser Richtung lassen sich DJ Pure, Electric Indigo, Dan Lodig, Glow, Umberto Gollini, Gerhard Potuznik, epy, Pulsinger/Tunakan bzw. die Labels Cheap, Sabotage, grow!, Abuse Industries und Mainframe nennen. Das Projekt Ilsa Gold (DJ Pure/Christopher Just) dürfte wohl eine der ersten heimischen Techno-Bands gewesen sein, die Erfolge in Deutschland einfahren konnte. Ilsa Gold nimmt insofern eine Sonderrolle ein, da für sie, im Gegensatz zu den in ihrer Thematik international orientierten

⁴⁵ Interview Nik Hummer, April 2009.

⁴⁶ Interview Christian Fennesz, März 2009.

⁴⁷ Interview Christian Fennesz, März 2009.

⁴⁸ Interview Patrick Pulsinger, März 2009.

⁴⁹ Interview Electric Indigo, Februar 2009.

⁵⁰ Kösch: Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno. In: Bonz [Hg.](2001): Sound Signatures. Pop-Splitter, 173-189.

Kollegen, österreichische Musikstile wie Austropop einen wenn auch grotesk gebrochenen, so doch dezidierten Referenzrahmen hergab.

Für den Ansatz experimenteller Elektronik stellte sich dieser Wechsel nicht, da sie aufgrund ihrer genealogischen Referenzen auf *Musique Concrète*, Ambient und Tape-Musik seit jeher praktisch ausschließlich instrumental war. Hier lassen sich kursorisch Bands, Labels und Projekte wie Susanne Brokesch, Dieb13, Curd Duca, farmersmanual, Fennesz, FON, Huber/Pomassl, Christof Kurzmann, thilges3, radian, Rehberg/Bauer, Burkhard Stangl, mego, Laton oder Karlheinz Essl nennen. Dieser klangforschende Zweig der Vienna Electronica sah sich damit konfrontiert, dass recht bald internationale Kollaborationen zwischen studierten und autodidaktischen (Free) Jazz- und Experimentalelektronikmusikern eingegangen wurden (bspw. Keith Rowe, Jim O'Rourke, Otomo Yoshihide oder Carsten Nikolai).⁵¹ Wichtige Auftrittsorte stellten die vom Medienkünstler und Musiker der Gruppe Monoton Konrad Becker im Museumsquartier lancierte „t0 – Public Netbase“, der „Club Duchamp“ im Lokal „BlueBox“ sowie diverse temporäre Kleinveranstaltungen dar, bevor diese Szene mit dem „rhiz“ ab 1998 eine fixe Heimstadt fand und das Lokal zu einem der relevantesten Veranstaltungsorte Österreichs für avancierte Electronica wurde.

Wie bereits früher erwähnt, konnte die Vienna Electronica transregional jedoch nur marginale Synergien bewirken. Nik Hummer gibt zu bedenken: „Die Demokratisierung, die man der elektronischen Musik zugesagt hatte, ist in Wien ziemlich banal vor allem in einem weißen, mittelständischen, bürgerlichen, christlich sozialisierten Jungs-Umfeld passiert. Während in anderen Metropolen Impulse zu bemerken waren, wonach Ghetto- oder migrantische Musik jene integrativen Funktionen erfüllte, die neue Kulturtechnologien prinzipiell mit sich bringen könnten, ist meiner Meinung nach Derartiges in Wien nicht einmal nicht passiert. Die sozialdemokratische Funktion einer leicht zugänglichen Technologie für Musikproduktion hat in Wien nicht eingeschlagen.“⁵²

5 Synästhetische Ton-/Bild-Visionen

Bei Electronica liegt der eigentliche Informationsgehalt des Inhalts in seiner Leerstelle, dem Intervall (vgl. Kap. 2). Wie bei der Musik, lassen sich auch für Film historische Verweise aufzeigen. Warum Film, um Musik zu argumentieren? Jauk schreibt: „Der Film hat die Kunst musikalisiert. Das Bild, das auch dynamisch sein wollte, musste musikalische Begriffe als die seinen annehmen, das digitale Bild ist völlig durch diese Bedingungen bestimmt“. Unter weiter, den Medien- und Netztheoretiker Florian Rötzer, zitierend: „Das bewegte Bild, das wirklich musikalisch gewordene Bild, ist die Kondensation der Geschwindigkeit“.⁵³

Eines der ersten Filmbeispiele, bei dem Umweltgeräusche mit Fieldrecordings zu Musik collagiert wurden, dürfte „Entuziazm – Die Donbass Symphonie“ des russischen Regisseurs Dziga Vertov von 1930 sein. Deleuze hält fest: „Die Originalität der Vertov'schen Intervalltheorie liegt [in der] Herstellung einer Wechselbeziehung zwischen zwei weit auseinanderliegenden, aus der Perspektive der menschlichen Wahrnehmung inkommensurablen Bilder.“⁵⁴ Daraus entwickeln sich

⁵¹ Das von Hans Falb seit 1979 in Nickelsdorf betriebene Festival „Konfrontationen“ wurde wahrscheinlich zu einer der ersten und wichtigsten heimischen Spielorte für Synergien zwischen (Free) Jazz und Experimentalelektronik.

⁵² Interview Nik Hummer, April 2009.

⁵³ Jauk: Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des „common digit“ und der „re-defined body“. In: Droschl/Höller/Wiltsche (Kunstverein Medienturm)[Hg.](2005): *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, 99

⁵⁴ Deleuze (1998): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, 117.

suggestive Zusammenhänge, die durch nicht-lineare und nicht-narrative Strukturen verstärkt werden. Der Effekt mündet in einer perceptiven Montage, die ganze Generationen von Experimentalfilmern und –musikern beeinflusste.

Auf McLuhan referierend, registriert Hartmann:

Das Sichtbarwerden von *Sound* passiert an der Grenze des Mediums; eben dort, wo es an seine Grenze stößt, wird das Medium selbst als solches wahrnehmbar und das nur, weil es vom Beobachtungsstandpunkt her aus dem regulären Raum-Zeit-Gefüge kippt. Dann wird für einen Moment sichtbar, was sonst nur hörbar ist – eine ästhetische Paradoxie, die auf die materiale Verfasstheit des Mediums verweist.⁵⁵

Genau dieses Sichtbarwerden von Sound qua Film zeigt sich wohl am besten bei „Arnulf Rainer“⁵⁶ (1960) von Peter Kubelka, „Passage à l’acte“ (1993) von Martin Arnold und „Outer Space“ (1999) von Peter Tscherkassky. Bei diesen als Musikvideos gelesenen Filmen kippt der Sound aus dem Bild hinaus, entwickelt sozusagen ein Eigenleben außerhalb der Filmkader und wird von dort wieder ins Bild hineingesogen. In der streng mathematischen Konzeption von „Arnulf Rainer“ lässt Kubelka sowohl auf der auditiven wie auf der visuellen Ebene einen Binärcode aus Ton–Nichtton/Weiß–Schwarz aufeinanderprallen. Arnolds geloopte und stakkatohafte Schnitte erzeugen eine Tonspur, als wenn sie von einer gescratchten Vinylplatte kommen würde und die an experimentelles DJing („Turntablism“) denken lässt. „Outer Space“ macht die Materialität des Films insofern akustisch erfahrbar, als dass sich filmische Restbestände immer wieder mit der Tonspur kreuzen und so Störgeräusche verursachen. 2000 wurde von Christian Scheib die Filmreihe „Betriebsgeräusch“ zusammengestellt, die die Tonspur im österreichischen Avantgardefilm von den späten 50ern bis zu aktuellen Positionen analysierte und die als griffigste Werkschau heimischer Audiovisionskunst gelten kann.⁵⁷ Wie in einigen Positionen von „Betriebsgeräusch“ angedeutet, erschien das Zusammenwachsen von akustischen mit visuellen Medien hin zu synästhetischen Arbeiten angesichts vereinfachter Benutzerfreundlichkeit und ähnlicher Software-Applikationen als logische Konsequenz:

In der Herstellung solcher synästhetischer Visionen [hat] längst ein Synthetisierungsmoment Einzug gehalten, das es gestattet, immer müheloser Medium um Medium miteinander kurzzuschließen. Umgekehrt spielen visuelle Verfahren in der elektronischen Klangerzeugung gleichfalls eine immer wichtigere Rolle. So sind die Programmier- bzw. Benutzerinterfaces heute gängiger Musik-Software überwiegend bildlich (bzw. fensterartig) verfasst. Sound wird mithin zu einem Medium, das vorwiegend „visuell“ hergestellt und gesteuert wird – die Feedback-Schleifen zwischen akustischem Output und dessen Rückübersetzung in die ausschlaggebenden visuellen Parameter mit eingerechnet.⁵⁸

Diese Synthetisierungsmomente sind heutzutage in praktisch jedem Club und in jeder Galerie zu finden. Ob es sich nun um ein Zusammenspiel zwischen DJ und VJ, ein Laptop-Konzert oder um eine multimediale Installation handelt: Electronica evoziert aufgrund ihrer bildhaften Imaginativkraft ein audiovisuelles Dispositiv, in ihm Komposition und Organisation synchron zusammenfallen. Die digitalen Sounds, Klänge, Bilder, Filme und Texte basieren auf einem binären Code, der, je nach

⁵⁵ Hartmann: Instant Awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan. In: Kleiner/Szepanski, a.a.O., 35. Kursivsetzung Hartmann.

⁵⁶ Vgl. Kubelkas Produktionsnotizen zu „Arnulf Rainer“. In: Jutz/Tscherkassky [Hg.](1995): Peter Kubelka, 61-68. Eine recht augenscheinliche Fortführung dieser Ästhetik liefert das Musikvideo „iii“ (1996) von Skot (Bild)/Pita(Sound).

⁵⁷ Scheib: Betriebsgeräusch – Der Avantgardefilm als Hörbild. In: Scheib/Sanio [Hg.](2000): Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik, 117-122.

⁵⁸ Höller: Avant-propos. Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen. In: Droschl et al., a.a.O., 12.

Verwendungszweck, in der gewünschten (multi-)medialen Ausprägung in Erscheinung tritt. Der Computer stellt jene Datenverarbeitungsmaschine dar, in der sämtliche Informationen akkumuliert, bearbeitet und prozessiert werden. Das hier vorgeschlagene Dispositiv speist sich aus der Überlegung, dass Electronica symptomatisch für die Durchrationalisierung der Gesellschaft steht, da die vielschichtigen Mittel der Informationsübertragung auf eine Produktionseinheit fokussiert werden: Eine Person mit Laptop kann ein ganzes Orchester, ein Aufnahmestudio und einen Film herstellen beziehungsweise ersetzen.

Die damit einhergehende Ästhetik mit ihrer abstrakten, auf mathematische Grundfiguren wie Punkte, Linien, Striche, Fraktalisierungen und 3D-Räume basierenden Bildersprache lässt Anknüpfungspunkte an Experimentalfilmstudien aus den 1920ern etwa von Viking Eggeling oder Oskar Fischinger zu. Da wie dort geht es um ein Austesten und Ausreizen des jeweiligen Möglichkeitsraums. Mediengeschichtlich gesprochen ist diese Parallele mehr als schlüssig, immerhin haben wir es jeweils mit der Frühphase der medialen Konstituierung – hier Film, dort Computer – zu tun. Neu am digitalen audiovisuellen Dispositiv ist seine Bearbeitung in Echtzeit und die direkte Synchronisation zwischen Ton und Bild.

Dadurch entstanden diverse VJ- und Videobandprojekte und in der Folge auch entsprechende Festivals wie das Wiener „Soundframe“. Während erstere vornehmlich im Clubkontext zu finden sind und dort einen visuellen Hintergrund für Technomusik liefern, treten zweitens eher im Galeriumfeld auf. Bei Videobands bedingen Ton- und Bildspur einander, weshalb Auftritte von Videobands als Konzert gesehen werden können, für das im Vorfeld geprobt wurde. Bei VJs ist meist üblich, dass Interaktionen mit dem DJ erst vor Ort im Club stattfinden. Dafür müssen VJs sehr flexibel auf die jeweiligen, vom DJ geschaffenen Stimmungen reagieren können. Interessanterweise überwiegt in der VJ-Szene der Anteil von Künstlerinnen gegenüber ihren männlichen Kollegen. Wahrscheinlich hat es damit zu tun, dass dieses Feld noch nicht klar von männlichen Personen dominiert ist. Beispiele für Wiener VJs sind: 4youreya, Eva Schimmer und Mingo; für Videobands: Skot (Tina Frank/ Matthias Gmahl), Granular Synthesis (Ulf Langheinrich/ Kurt Hentschläger oder NotTheSameColor (Billy Roisz/Dieb13).

Auch wenn im Zuge der Vienna Electronica diverse Konzepte zur Brechung der tradierten Live-Bühnen-Situation im Guckkastenformat ausgetestet wurden (siehe nächstes Kap. „Rezeption“): Bisher sind innovative Raumkonzepte nur in Ansätzen durchgeführt worden, wie Audiovision unabhängig vom jeweiligen Genrekontext als multimediales Erleben und sowohl dem Künstler wie dem Unterhaltungsanspruch des Publikums entsprechend umgesetzt werden kann.⁵⁹ Das Performanzproblem der Electronica perpetuiert sich in den audiovisuellen Raum und verstärkt es sogar, will man vermeiden, dass visuelle Gestaltungen nicht zur bloßen Nebenbei-Bilderflut verkommen. Um beide Informationsströme paritätisch präsentieren zu können, ist man vielerorts dazu übergegangen, Visualisten verstärkt in den konzertanten Bereich einzubinden und als Videobands zu präsentieren.⁶⁰ Zum überwiegenden Teil finden diese Präsentationen inzwischen in einem Kino-ähnlichen Kontext statt. Im Gegensatz dazu ist es heutzutage beinahe undenkbar, in einem größeren (Techno-)Club – wie bspw. dem „Flex“ – auf VJs zu verzichten; Es gehört zum „guten Ton“, die Musik auch visuell zu präsentieren. Ähnlich wie in der Musik, wo bei Performances sukzessive wieder auf aus der Theater- und Rocktradition bekannte Präsentationschoreografien zurückgegriffen wird, scheint auch hinsichtlich der audiovisuellen Darbietung das Guckkastenmodell bevorzugt zu werden.

⁵⁹ Bereits Huber (2001), a.a.O.,46, weist auf diese Problematik hin.

⁶⁰ Auch hier kann nicht von einer scharfen Trennung, sondern viel mehr von einem fließenden Übergang zwischen DJ-/VJ-Projekten und Videobands ausgegangen werden. Festivals wie das schon erwähnte „Soundframe“, das Netmage“ in Bologna oder „onedotzero“ in London präsentieren Gruppen, die diesem Bereich zugerechnet werden können. Auf dem Grazer Filmfestival „Diagonale“ wurden Ende der 90er/Anfang 00er derartige Ansätze bewusst in einem kinematografischen Rahmen analysiert.

Pichler schreibt 1999 über das damals noch wenig künstlerisch genutzte Format CD-ROM und den Beitrag der Videoband Skot für „.../karoushi“: „[Es] ist eine Vielfalt von Tönen und Geräuschen wahrnehmbar, die mit einem visuellen Textband unterlegt sind. Der Benutzer kann die Wiedergabegeschwindigkeit manipulieren und nähert sich so in seiner eigenen Geschwindigkeit einer Übersetzung des ‘Lärmes’ in abstrakte Töne und rhythmische Strukturen.“⁶¹ Skot waren „berüchtigt“ für ihre visuellen Störgeräusche, sie arbeiteten mit musikalischen Mitteln am Bild, wofür sie drangsalierte Softwareprogramme, Sequenz-Loopings und Rendering verwendeten. Das Publikum wurde überhäuft mit audiovisuellen Informationen, destilliert aus dem täglichen Media-Junk, aufgelöst in Byte und Pixel. Neben zahlreichen Einladungen auf internationale Festivals bespielten Skot das Grazer Filmfestival „Diagonale“ und die um 1999 von Brigitta Bödenauer/DJ Pure lancierte Audiovisionsserie „Cinemasoniclounge“ im „Schikaneder-Kino“.

Granular Synthesis verwenden überdimensional große Leinwände, auf die Gesichter oder nur noch monochrome Flächen projiziert werden. Die stakkatohaften, durch granulare Synthese hergestellten Millisekundenschnitte setzen eine Hyperverkörperlichung der Maschine frei und verwischen mit ihren repetitiven Bild-Ton-Sequenzen die Grenzen zwischen humanoidem und technoidem Körper. Die bewusste Ausstellung des technologischen Apparats kündigt von einer menschlichen Verinnerlichung der Maschine und bringt Granular Synthesis in gewisser Weise in die Nähe konstruktivistischer Praktiken. Wie bei vielen anderen Audiovisionsprojekten mit avanciertem Anspruch, arbeiten auch Granular Synthesis mit einer eigens entwickelten Software namens VARP9.⁶² Seit 1991 bespielte das Projekt etwa 1995 und ’98 die Ars Electronica und 2001 den österreichischen Pavillon der Venezia Biennale und erhielt 1995 den Grand Prix der 4. Biennale in Nagoya. Für ihr 1998 u.a. im Wiener Museum für Gegenwartskunst – MAK durchgeführtes Projekt „Noisegate“ spannten Granular Synthesis mehrere Projektionsleinwände entlang den Museumshallenwänden, wodurch diese audiovisuelle Performance praktisch begehbar wurde.

6 Rezeption

Soundforschungsorientierte Electronica versucht, den Rezipienten und seine Hörerfahrung in den Prozess der Darbietung zu integrieren, indem nur Pfade oder Anhaltspunkte, aber keine Decodierungsprogramme geliefert werden. Derartige Taktiken unterwandern die traditionelle Hierarchie zwischen (aktivem) Musiker und (passivem) Zuhörer. Sie zielen auf eine Demokratisierung dieses Verhältnisses ab, da sie vom Publikum eine kognitive Vervollständigung des Gehörten einfordern. Selbiges kann auch mit Dancemusic hergestellt werden. Hier wird die sonische Vermessung der sozialen, politischen und ökonomischen Gegebenheiten durch Tanz beziehungsweise durch Rhythmus internalisiert.

Bei einem Konzert mit Laptop kann die Organisation der Musik rezeptiv so gut wie nicht mehr nachvollzogen werden, da sie von ihm verschleiert wird. Der Musiker stellt dabei ein technikinduziertes Simulacrum seiner selbst aus, in welchem das Instrumentarium als visuell sinnstiftende Einheit zwischen Aufführenden und Publikum geschaltet ist. Durch diese Nicht-Präsenz des Musikers stellt Electronica auch eine Brechung der aus der Tradition des Theaters stammenden

⁶¹ Pichler: Von New Electronica zum Transgender-Cyborg. In: Telepolis; 6.4.1999, www.telepolis.de/deutsch/inhalt/konf/3360/1.html

⁶² Deisl (2006): Off-Key Continuities: Audiovisual Interventions by the video bands Metamkine and Granular Synthesis. VJ Theory/ Real Time Books, www.vjtheory.net/art/metamkine_and_granular.htm. Als einer der Videoband-Protagonisten im Dancefloorbereich können die seit Mitte der 90 aktiven englische Projekte Coldcut bzw. Hexstatic gelten.

Guckkastenbühnen dar. Einfach ausgedrückt: Man sieht einem Musiker dabei zu, wie auf der Bühne nichts „los“ ist.⁶³ Die Brechung dieser Erwartungshaltungen war am Beginn der Vienna Electronica noch von einigem Interesse, oftmals ergab sich daraus aber auch so etwas wie (gepflegte) Fadesse.⁶⁴ In der Frühphase des Techno wurden Verschleierungsstrategien gleichfalls gern genutzt: Billig hergestellte, sogenannte White Labels (üblicherweise 12“-Maxisingleformat; weißes Cover, wenn überhaupt; weißes oder schwarzes Etikett mit höchstens Labellogo und –seriennummer) sollten die bisherige Starbezogenheit untergraben und stattdessen den puren Sound in den Vordergrund stellen (etwa bei Mainframe oder grow!). Bei Cheap wurden die silbergrauen, textlosen Plattenhüllen zur Corporate Identity. Abgesehen von ein paar wenigen Ausnahmen, stieß man bei der Vienna Electronica beinahe ausschließlich auf konterfeilose Veröffentlichungen.⁶⁵

Anhand der Fennesz-CD „Hotel Paral.lel“ (1997, mego) zeigt sich das geradezu „klassische“ Missverständnis bei Electronica und dem technologischen Diskurs rund um die Vienna Electronica: International wie lokal wurde diese Platte als eine derjenigen bejubelt, die die Vienna Electronica konstituierte. Auch wenn dies aus historischer Perspektive zutreffen mag, so gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass „Hotel Paral.lel“ ohne Computer hergestellt wurde. Stattdessen wurde ein Ensoniq-Sampler verwendet, der nur 2MB Speicherplatz hat und bei dem beim Ausschalten alle Daten verloren gehen. Ein Tool mit sehr beschränkten Handlungsmöglichkeiten also.⁶⁶

Ganz anders verlief die Rezeption der Lounge-geerdeten Electronica aus Wien, die sich praktisch von Anfang über einen bestimmten Lifestyle definierte. Nach dem durchschlagenden Erfolg der „DJ Kicks Sessions“ (!K7, 1998) von Kruder& Dorfmeister, die als DJ-Duo an die 2,5 Mio. Platten verkauft haben, entstand eine Strömung innerhalb der Vienna Electronica, die für lockeren Chill-Out-Sound stand. Diese Soundentwürfe erwiesen sich als derart prägend, dass selbst 2009 K&D mit diesem Labeling identifiziert werden.⁶⁷ Ähnlich wie Pulsinger& Tunakan wurden auch K&D vornehmlich als DJ-Combo wahrgenommen und international gebucht. Mittlerweile gehen sie, ebenso wie bei Cheap, als Tosca (Dorfmeister) bzw. Peace Orchestra sowie diversen Veröffentlichungen unter Kruders bürgerlichem Namen getrennte Wege. Im Fahrwasser des Erfolges der „Sessions“ war eine Vielzahl von Musikern, Produzenten und Compilations auf den Plan getreten, die oftmals anscheinend bewusst auf die mediale Verkürzung der Vienna Electronica setzten und die damit verbundenen Lifestyle-Klischees über Wien (gemütlicher „Kaffeehaus-Sound“) bedienten, siehe etwa die Serie „Vienna Scientists I-IV“ (Universal/Sony/Columbia, 1998-2004) oder „Delicious Sounds from Vienna“ (Automatique, 2001). Letztere Compilation kam gar mit einem der rosafarbenen Verpackung der Manner-Schnitten nachempfundenen Cover daher. Auch wenn diese Verweise eventuell als ironische Brechungen gedacht waren, so muss davon ausgegangen werden, dass im allgemeinen Eindruck diese Versuche nicht oder nur sehr beschränkt entsprechend decodiert wurden. Einer der damals wohl stimmigsten Überblicke über die verschiedenen musikalischen Ansätze dürfte wohl die Compilation „Viennatone“ (!K7, 1997) gewesen sein, wo immerhin Planet E, Count Basic und Tosca auf farmersmanual, Gerhard Potuznik und Alois Huber trafen. Noch dazu veröffentlicht auf einem mittelgroßen deutschen Independentlabel und konsequenterweise mit Linernotes versehen vom ehemaligen Leiter der „Musicbox“ und Gründer des Labels Uptight, Werner Geier.

⁶³ Die „Daten-Desperados“ der Gruppe farmersmanual waren eine Zeitlang dafür berüchtigt, diese Erwartungshaltungen doppelt zu brechen. Nachdem sie ihre Maschinen auf der Bühne gestartet hatten, setzten sie sich ins Publikum, hörten ihrem eigenen Konzert zu und erklärten dieses zu einem unbestimmten Zeitpunkt für beendet.

⁶⁴ Siehe dazu: „Was kommt nach dem Hype? Eine Diskussionsrunde“. In: phonoTAKTIK/skug – Journal für Musik [Hg.](2002): phonoTAKTIK’02, 15. So lässt sich der CD-Titel „Just In Case You Are Bored, So Are We“ (dOc, 2003) von Pure/Martin Siewert/Dieb13 als dessen ironische Überhöhung lesen.

⁶⁵ Etwa: Kruder& Dorfmeister: „G-Stoned“ (G-Stone, 1993) oder The Private Lightning Six: „They Came Down“ (Morbid, 1996).

⁶⁶ Deisl/König: Die Bewerkstelligung der Gefühlswelt. Emotionsmaschinen. In: phonoTAKTIK/skug – Journal für Musik [Hg.](2002), a.a.O., 6.

⁶⁷ Fasthuber: Kruder& Hell, Huber& Dorfmeister. In: Falter – Stadtzeitung Wien. #17/09, Wien, 27.

Der genreimmanente Fortschrittsfetischismus der Electronica hat sich in der Folge als Crux erwiesen, da von ihr eingefordert wird, immer das Neueste vom Neusten zu sein. Dadurch ist auch die Rezeption dieser Musik einer permanenten Beschleunigung ausgesetzt. Während Electronica bis in die frühen 00er Jahre zumindest einigermaßen als ein Genre fungieren konnte, an dem bestimmte soundästhetische, soziopolitische und kompositorische Parameter festzumachen waren, hat sich dies durch ihre Omnipräsenz erübrigt. Der Quantensprung hinsichtlich Verfügbarkeit, Speicherkapazität und Prozessierung hat einen Zustand geschaffen, der nach einstimmiger Meinung der Interviewten durch ein „Zuviel“ geprägt ist.

In Analog- und frühen Computerzeiten stellte die Soundgenerierung (das Material als solches also) Musiker vor Probleme, heute sind es die Auswahl von Programmen, Patches und Plug-Ins sowie generell das Filtern von Informationen.⁶⁸ Eine der Schwierigkeiten dürfte gerade in der Multimedialität des Computers zu suchen sein, da dieser aus dem reinen Rechenverbund herausgelöst und der Laptop zum Musikinstrument umfunktionierte wurde. Dem ist hinzuzufügen, dass der Computer, nachdem er praktisch „zweckentfremdet“ wurde, kein Musikinstrument per se darstellt. Der Ausdruck „Laptopmusik“ ist lediglich eine deskriptive Verkürzung, die weder auf ästhetische, noch kompositorische oder weltanschauliche Inhalte reflektiert. Außerdem arbeitet der Computer unter dem Vorwand verbesserter Benutzerfreundlichkeit paradoxerweise seiner sukzessiven Standardisierung und Normierung zu. Peter Mechtler dazu: „Weil in den 70ern der Computer so schwerfällig war, hat man sich viel mehr Gedanken darüber machen müssen. Auch die räumliche Tiefe der Imagination ist eine andere. Ich wäre dafür, dass man heute wieder Spezialcomputer mit eigens definierten Aufgaben baut, um von den Diktaten der Industrienormen wegzukommen. Die Erweiterung des Computers in die Kunst, aus dem Computer mehr zu machen als eine Rechenmaschine, funktioniert nicht. Die Beschränktheit der Programme war ihre Stärke, weil ich mir überlegen muss, wie ich diese Beschränkung handhabe. Der gezielte Umgang mit dem Material wird durch die schiere Fülle der Möglichkeiten verstellt. Ich halte es für eine der wichtigsten Aufgaben, sich für die Komposition von elektronischer Musik einen Mechanismus der Reduktion zu erarbeiten.“⁶⁹ Vielerorts (hierbei wahrscheinlich am frühesten: farmersmanual und Granular Synthesis) ist man dazu übergegangen, eigene, auf die spezifischen Bedürfnisse der Band zurechtgeschnittene Softwareprogramme zu schreiben und diese mit Standardanwendungen zu kombinieren.

Als ein Status quo derzeitiger Musikproduktion lässt sich aufzeigen:

-) Kombination aus selbst geschriebener und Standardsoftware
-) Kombination aus digitalen und analogen Musikinstrumenten und Produktionstechniken
-) das vermehrte Auftreten im „klassischen“ Bandformat.

⁶⁸ Diese Tendenzen sind nicht neu, haben sich allerdings im Laufe der letzten Jahre exponentiell perpetuiert. Nach wie vor bleibt die Suche nach geeignetem Ausgangsmaterial eine der wichtigsten Prämissen für Electronica. Vgl. dazu: Deisl/König: a.a.O., 7.

⁶⁹ Interview Peter Mechtler, April 2009.

7 Aktueller Musikstandort Wien

Wien hat sich durch die Vienna Electronica als international wahrgenommener Ort für Elektronikmusik entwickelt.⁷⁰ Die Situation hinsichtlich Locations, die Electronica im Programm führen, ist als gut abgedeckt zu bezeichnen. Immerhin tummeln sich neben „rhiz“, „Porgy & Bess“ und „Flex“ Clubs und Lokale wie „Elektro Gönner“, „fluc“, „Volksgarten“, „Babenbergerpassage“, „Sass“, „Subzero“, das „Observatorium“, oder das „b72“. Fast jede noch so kleine Bar („Futuregarden“, „Pulse“, „BlueBox“, „Lebemann & Hirn“, „Transporterbar“, „werkzeugH“, „Wirr“, ...) hat heute eine DJ-Anlage aufgebaut, auf der elektronische Musik verlegt wird.⁷¹ Mit dem freien Radiosender „play.fm“ konnte sich im Museumsquartier ein Medium etablieren, das praktisch ausschließlich auf DJ-Culture setzt. Die gesteigerte Zahl der Aufführungsplätze konnte allerdings nicht mit der schieren Explosion an Musikern und VJs seit den frühen 00er Jahren mithalten, lange Wartezeiten auf Live-Auftritte oder DJ-Gigs, immer geringer werdende Gagen und ein gesteigerter Konkurrenzdruck sind Folgen davon.

Im Vergleich zu Städten wie Berlin werden die Gesetzesbestimmungen zu Veranstaltungen in Wien als äußerst behäbig aufgefasst. Nik Hummer meint: „Warum ist Berlin für Clubmusik wohl so wichtig? Dort hat eine Club-Demokratisierung stattgefunden, man kann einen Club aufsperrern, ohne hunderttausend Behördenwege machen zu müssen. Jedes gesetzliche Konstrukt oder soziopolitische Maßnahme bedingt den entsprechenden kulturellen Output.“⁷² Darüber hinaus wird die Tendenz moniert, auf kurzfristige, projektorientierte Einrichtungen anstatt auf mittel- und langfristige Strukturförderung zu setzen. Bisher wurde von Seiten der Stadt Wien dem infrastrukturellen und soziopolitischen Mehrwert nicht entsprochen, welcher durch die der Electronica zuzurechnenden Bands, Festivals und Clubs sowie dem damit verbundenen internationalen Tourismus Richtung Wien generiert werden könnte. „Im Unterschied zu Berlin ist es in Wien ein frommer Wunsch geblieben, mehr Grauzonen zulassen“, so Electric Indigo. „Attraktiv an der Wiener Club-Kultur ist, dass sie sich praktisch immer schon durch Offenheit ausgezeichnet hat. Diese Vielschichtigkeit ist nicht nur bei diversen hochspezialisierten MusikerInnen sondern auch bei Lokalen festzustellen. Vielleicht ist das ja eine Tugend, die aus der Not entstanden ist. Da habe ich mit Deutschland vor allem in den 90ern ganz andere Erfahrungen gemacht. In Wien ist auf jeden Fall viel los, aber wenn man was Heißes und zum Abtanzen sucht, ist es hier doch ganz schön frustrierend.“⁷³

In Zeiten omnipräsenter Download-(Un-?)Kultur und permanenter Verfügbarkeit musikalischer Inhalte ist zu beobachten – und diese Beobachtung wurde von allen Interviewten geteilt –, dass eine Entwertung in der Wertschätzung musikalischer Darbietungen stattgefunden hat. Es scheint den Trend zu geben, dass dem Publikum nur mehr schwer begreiflich gemacht werden kann, dass Musik auch kostet. Während hochpreisige Großveranstaltungen boomen, ist die tendenziell dem Underground zuzurechnende Electronica damit konfrontiert, billig bis gratis veranstalten zu müssen. Einerseits konnten infrastrukturelle Einrichtungen (Auftrittsorte, Plattenläden, Medien) wenig bis kaum den starken Anstieg von in Kreativberufen Tätigen abfedern, andererseits haben sich die Erwartungshaltungen des Publikums zu Electronica verändert. Herbie Molin verweist auf die mittlerweile prekäre Situation der „Laptop-Electronica“: „Das ‘rhiz’ wurde in der Gründungsphase wahrscheinlich deswegen als modern wahrgenommen, weil fast ausschließlich elektronische Live-Musik programmiert wurde, es gab eine ausgeprägte DJ-Culture und neben dem ‘t0’ einen der ersten öffentlichen Internetanschlüsse. Inzwischen hat das Interesse stark abgenommen, sich einen Menschen

⁷⁰ Herbie Molin berichtet im Interview, dass selbst in Japan das „rhiz“ eine bekannte Konzertlocation sei.

⁷¹ Für eine Verortung der Vienna Electronica innerhalb der Wiener Club-Kultur siehe: Pernica (2003): Electronic Beat – die neue elektronische Musik in Österreich, v.a. 82-100.

⁷² Interview Nik Hummer, April 2009.

⁷³ Interview Electric Indigo, Februar 2009.

mit einem Laptop auf der Bühne anzusehen. Das Live-Erlebnis ist einfach ein nicht so großes. Wirtschaftlich rechnen sich diese Konzerte auf keinen Fall mehr. Es hat maximal eine Umwegrentabilität, wenn Leute wissen, hier können spannende Sachen stattfinden und das permanent, sind billig bis gratis.“⁷⁴ In Locations mit einer eher massenkompatiblen Programmierung wie „Passage“ oder „Flex“ stellen sich diese Probleme nicht; im Gegenteil. Besonders verschärfte sich die Situation nach den Auflösungen von mego, den Plattenläden „Cheap Shop“ und „Black Market“ sowie dem für heimische Electronica äußerst wichtigen Vertrieb Soul Seduction. Einige der Proponenten der Vienna Electronica wie Susanne Brokesch, DJ DSL, DJ Pure, Christof Kurzmann, Christopher Just, Werner Daffeldecker, Tina303 oder Martin Brandlmayr haben Wien den Rücken gekehrt, um im Ausland ihre Erfolgchancen zu erhöhen. Richard Dorfmeister und Christian Fennesz kommen praktisch nur noch zum Produzieren nach Wien.

Immerhin hat sich die heimische mediale Ignoranz⁷⁵ der Electronica gegenüber wesentlich verbessert, personelle Netzwerke und Distributionskanäle haben sich im Lauf der Jahre trotz aller Einschränkungen bewährt. „Wien als Musikstadt hat eine gewisse Selbstverständlichkeit entwickelt. Über die junge bis ganz junge österreichische Musikszene wird relativ viel berichtet. Man kann sehr erfolgreich sein, ohne von außen sichtbar zu sein. Es gibt genug Foren, Web-Magazine und Online-Reviews, weshalb Viele sagen können: Wenn mich die Mainstream-Medien nicht wahrnehmen. Pech. Für sie. Das ist das Stückchen Freiheit, das eine extreme Verbesserung darstellt“, so Pulsinger. „Die Situation mit Einkommen, Absicherung, Versicherungen oder auch Spiel- und Probemöglichkeiten hängt nach. In Frankreich oder Belgien gibt es Künstlersozialversicherungen und man ist wesentlich besser vernetzt. Klar gibt es auch hier Förderungen etwa durch die Verwertungsgesellschaften. Aber man sollte bereits musikinteressierten Jugendlichen Möglichkeiten bieten. Da wird kaum etwas unternommen.“⁷⁶ Die Sozialen und kulturellen Einrichtungen der austro mechna – SKE und der Österreichischen Musikfonds decken einen Großteil der Unterstützungen der relevanten Konzerte und CD-Produktionen ab.⁷⁷ Ökonomisch orientierte, den Creative Industries zuzurechnende Einrichtungen wie „Departure“ wurden von den Befragten zwiespältig beurteilt: Zwar ist man über die Möglichkeiten froh, die Förderkriterien werden aber oftmals als zu bürokratisch eingestuft. Einrichtungen wie die „Red Bull Music Academy“ wurden mit wenigen Abstrichen positiv beurteilt, da es hier zu einem adäquaten Informationsaustausch zwischen Musikprofis und Nachwuchs-DJs/ –produzenten komme, in den viele heimische Experten eingebunden werden.

Wie schon in der Beginnphase der Vienna Electronica sind Viele auf Do-it-yourself-Strategien angewiesen. Abgesehen von den „Stars“ können sich nur Wenige ausschließlich auf Musik konzentrieren sondern müssen anderen Tätigkeiten zur Geldbeschaffung nachgehen. Darunter leide der kreative Output. Plattenproduktionen rechnen sich schon lange nicht mehr, sie gelten viel mehr als „Visitenkarte“, um neue Aufträge zu lukrieren.⁷⁸ Electronica in und aus Wien hat sich verselbständigt, ist kein Kuriosum mehr, sondern ein Produktionsstandort von internationaler Relevanz. Dazu hat sicher auch beigetragen, dass Electronica die Überwindung der Sprachbarriere nach sich zog und so die Vienna Electronica in London genauso rezipiert werden kann wie in Tokio oder Paris. Mag das Label „Vienna Electronica“ früher noch geholfen haben, elektronische Musik aus Wien im Ausland publik zu machen, so hat sich mittlerweile eine eigenständige, nach wie vor äußerst heterogene und hochspezialisierte Electronica-Szene etabliert.

⁷⁴ Interview Herbie Molin, Jänner 2009.

⁷⁵ Huber (2001), a.a.O., 35.

⁷⁶ Interview Patrick Pulsinger, März 2009.

⁷⁷ Eine Auseinandersetzung mit aktuellen Fördermodellen zur Populärmusik in Österreich nimmt vor: Leitich (2006): Populärmusikförderung in Österreich.

⁷⁸ Zur Problematik der digitalen Distribution vgl.: Huber: Digitale Musikdistribution und die Krise der Tonträgerindustrie. In: Gensch et al. [Hg](2008), a.a.O., 163-186.

8 Ausblick

Welche Gemeinsamkeiten können nun definiert werden, die die Vienna Electronica ausmachen?

Nach den Interviews, der Material- und Literaturrecherche lassen sich nach wie vor keine präzisen Abgrenzungen, Signifikanten oder Abhängigkeiten ableiten. Stilistisch betrachtet, ist das analysierte Feld dafür viel zu heterogen. Es zeigte sich weiters, dass alle Interviewten den Terminus Vienna Electronica als mindestens problematisch einstufen.

Zusammenfassend folgende Definitionsvorschläge:

Bei der Vienna Electronica handelte es sich um eine medial vermittelte Konstruktion, um den kreativen Output elektronischer Musik in und aus Wien etwa in der Periode 1995 bis 2005 zu beschreiben. Ihre Kernphase fand zwischen 1997 und 2002 statt. Dabei divergieren chronologisch lokale und internationale Rezeption. Vienna Electronica ist also weder Genre noch Stil, sondern ein bestimmter Zeitabschnitt in der Entwicklung elektronischer Musik. Die Beschränktheit der Auftrittsmöglichkeiten und die demografische Größe Wiens führten zu permanenten Durchmischungen der verschiedenen Szenen. Dies hatte eine Verschmelzung von tanzorientierten („U“-Unterhaltungs-) und experimentellen/soundforschungsorientierten („E“-ernsten) Ansätzen zur Folge, die in dieser Kompaktheit ein Spezifikum der Vienna Electronica darstellte.

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus?

Die digitale Revolution hat die musikalische und mediale Landschaft grundlegend verändert und inzwischen auch das Konzept „Elektronikmusiker“ obsolet werden lassen: „Für mich gibt es nicht mehr die klassische Komposition mit Tönen, sondern mit Musiken. Ich behaupte: Die wesentlichen ‚Komponisten‘ heutzutage sind Konzerne wie Apple oder Nokia, weil sie das Medium Klang und dessen Räume im globalen Kontext arrangieren und Musik strukturieren. Das ist für mich die Zukunft der Musik. Von daher gehört der Elektronikmusiker bereits zu einem antiquierten Musikerbild. Der neue Musiker ist Medienmanager.“⁷⁹

Nachdem durch die Vienna Electronica elektronische Musik aus Wien in den internationalen Electronica-Diskurs diffundierte und der „Hype“ sich aufgelöst hat, wäre es nun an Bund, Ländern, Tourismuseinrichtungen und öffentlich-rechtlichen Medien gelegen, dieses aufgebaute kulturelle Kapital entsprechend zu nutzen, um Wien breitenwirksamer im Segment junger Bevölkerungsgruppen mit Affinitäten zu Lifestyle und aktueller Kultur zu verankern.⁸⁰ – Siehe einmal mehr das Beispiel „Sónar“, das mittlerweile an drei Festivalsagen von gut 80.000 Besuchern frequentiert wird und das in der Kulturpolitik Barcelonas einen fixen Platz genießt.

Zum Aufbau dieser Strukturen ist es notwendig, vermehrt mit externen Spezialisten zusammenzuarbeiten, die szenenintern über ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit verfügen. Damit sollten entsprechende Einrichtungen (Festivals mit hoher lokaler Beteiligung, Probe-/ Aufnahme-Konzerträume, Nachwuchsförderung, Pressekampagnen, Künstlersozialversicherung, etc.) einhergehen, die zur Gänze oder zu niederschweligen Konditionen gefördert werden.

Außerdem muss auf die prekäre Situation hinsichtlich des Airplays von heimischer Electronica (und österreichischer Musik im Generellen) im ORF hingewiesen werden: Der derzeitige

⁷⁹ Interview Nik Hummer, April 2009.

⁸⁰ Zum Verhältnis Lifestyle und Musik vgl.: Otte: Lebensstil und Musikgeschmack. In: Gensch et al. [Hg.](2008), a.a.O., 25-56. Qualitative und v.a. quantitative Studien zur österreichischen Situation fehlen bisher.

Österreichanteil (15% Urheber, ca. 23% Interpreten) liegt weit unter dem europäischen Durchschnitt.⁸¹ Warum das so ist, konnte sich keiner der Interviewten erklären.⁸² Nach einhelliger Meinung habe dies nichts mit der gelieferten Musikqualität zu tun sondern mit der über weite Strecken nach wie vor vorhandenen Ignoranz der kultur- und medienpolitischen Entscheidungsträger diesen Produkten gegenüber. Kurz: Es geht um eine politische Absichtserklärung, Electronica-Musik in und aus Wien mit ihren spezifischen Ausprägungen verbindlich zu unterstützen und zu forcieren. Nik Hummer: „Was diesem Land und dieser Stadt dezidiert fehlt, ist eine gemeinsame Perspektive. Ob Nachwuchsmusiker oder großer Clubbetreiber, Kulturpolitiker oder Tourismusmanager, Journalist oder Veranstalter: Alle sitzen im gleichen Boot. Diese Perspektive kann nur heißen: Musik. So viel wie möglich und so gut wie möglich.“⁸³

Kurzbiografien der Interviewten

(Christian) Fennesz: Musiker mit Veröffentlichungen auf den Labels mego und Touch. www.fennesz.com

Nik Hummer: Musiker bei thilges3 bzw. Metalycée. www.myspace.com/metalycée

Susanne Kirchmayr (Electric Indigo): DJ, Produzentin, Gründerin von „Female Pressure“ und dem Label Indigo Inc. www.femalepressure.net

Peter Mechtler, Mag.art. Dr.rer.nat: Lehrt seit 1976 am Elektroakustischen Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, sitzt der Studienkommission für Komposition vor, ist Komponist und auf Computertechnologien spezialisiert. Zwischen 1975 und 1989 konstruierte er mit dem „AKA2000“ einen der ersten Sampler. www.mdw.ac.at

Herbie Molin: Mitbegründer der Bars „BlueBox“ und „rhiz“. Mitorganisator der Festivals „phonoTAKTIK“ und „Picknick mit Hermann!“ www.rhiz.org

Patrick Pulsinger: DJ, Produzent, Mitbegründer des Labels Cheap, seit 2004 Chef von „Feedback Studio“, Vorsitzender des SKE-Ausschuss für Förderungen der Unterhaltungsmusik. www.feedback-studio.com

⁸¹ Presseenquête SOS-Musikland Österreich, 18.3.2009. www.sos-musikland.at.

⁸² Vošický zeigt ein vierstufiges Kreislaufmodell, das die unterschiedlichen Einflussfaktoren analysiert, die zur geringen Präsenz österreichischer Popmusikprodukte in den heimischen Medien beitragen. Vošický (2008): Zum Umgang der Musikverantwortlichen von Radiosendern mit aktueller österreichischer Pop- und Rockmusik im Jahr 2007 am Beispiel relevanter, gewinnorientierter Radiostationen im Sendegebiet Wien, 119ff.

⁸³ Interview Nik Hummer, April 2009.

Literatur

- Attali, Jacques (2002): Noise. The Political Economy of Music. Theory and History of Literature, Vol. 16, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
- Bogdanov, Vladimir/Woodstra, Chris/Erlewine, Stephen Th./Bush, John [Ed.s](2001): All Music Guide to Electronica. AMG/Backbeat, Ann Arbor.
- Bonz, Jochen [Hg.](2001): Sound Signatures. Pop-Splitter. Suhrkamp/Frankfurt, M.
- Deisl, Heinrich (2006): Off-Key Continuities: Audiovisual Interventions by the video bands Metamkine and Granular Synthesis. VJ Theory/Real Time Books, www.vjtheory.net/art/metamkine_and_granular.htm
- Deisl, Heinrich/Neidhart, Didi: „Sonic Science“ oder Die Architektur des Hörens: Über die hochgerüstete Audio-Archäologie des Labels Laton. In: skug – Journal für Musik, #64, Jan. 2006, www.skug.at/index.php?Art_ID=3620
- Deisl, Heinrich: My Ears Glave Over: Echolotsignale aus den Tiefen des Datenstroms – das Label „mego“. In: Polzer/Schäfer, [Hg.], 215-219.
- Deisl, Heinrich/König, Christian: Die Bewerkstelligung der Gefühlswelt. Emotionsmaschinen. In: phonoTAKTIK'02/skug – Journal für Musik [Hg.], 6f.
- Deisl, Heinrich (2001): Die Mensch-Maschine. Technikkonzepte in der Zwischenkriegszeit anhand der Filme „Metropolis“ von Fritz Lang und „Entuziazm“ von Dziga Vertov. Diplomarbeit, Wien.
- Deleuze, Gilles (1998): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Rhizom. Merve, Berlin.
- Diederichsen, Diedrich (1999): Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Kiepenheuer& Witsch, Köln.
- Donhauser, Peter (2007): Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich. Böhlau, Wien.
- Droschl, Sandro/Höllner, Christian/Wiltsche, Harald A. (Kunstverein Medienturm)[Hg.](2005): Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume. Folio, Wien/Bozen.
- Fasthuber, Sebastian: Kruder& Hell, Huber& Dorfmeister. In: Falter – Stadtzeitung Wien. #17/09, Wien, 27.
- Gensch, Gerhard/Stöckler, Eva Maria/Tschmuck, Peter [Hg.](2008): Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Gabler Ed. Wissenschaft, Wiesbaden.
- Großmann, Rolf: Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks& Cuts. In: Kleiner/Szepanski [Hg.], 52-68.
- Hartmann, Frank: Instant awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan. In: Kleiner/Szepanski [Hg.], 34-51.
- Höllner, Christian: Avant-propos. Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen. In: Droschl et al. [Hg.], 11-16.
- Huber, Michael: Digitale Musikdistribution und die Krise der Tonträgerindustrie. In: Gensch et al. [Hg.], 163-185.
- Huber, Michael (2001): Vienna Electronica. Die Szenen der neuen elektronischen Musik in Wien. Herausgegeben von Robert Harauer/Hochschuljubiläumsstiftung Stadt Wien, mediacult.doc 05, Mediacult, Wien.
- Jutz, Gabriele/Tscherkassky, Peter [Hg.](1995): Peter Kubelka. PVS Verleger, Wien.
- Jauk, Werner: Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des „common digit“ und der „re-defined body“. In: Droschl et al. [Hg.], 94-111.
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim [Hg.](2003): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- König, Christian/Nachtnebel, Peter: phonoTAKTIK'99. Eine Nachbesprechung. In: skug – Journal für Musik. Vol. 39, Juli-Sept. 1999, Wien, 22f.
- Kösch, Sascha: Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno. In: Bonz [Hg.], 173-189.
- Leitich, Lisa (2006): Populärmusikförderung in Österreich. Interviews mit ExpertInnen von Ö3 Soundcheck, FM4 Soundpark, mica Tonbandtest, gotv Local Heroes, wienXtra Soundbase, SKE, iPOP, Musikergilde, Österreichischer Musikfonds und Projekt Pop! Diplomarbeit, Wien.

- Marchart, Oliver (2000): Was heißt Soundpolitisierung? Von der Politik des Sounds zum Sound der Politik. www.volkstanz.net/mind_nut/01.htm.
- Niedermayr, Susanna/Scheib, Christian [Hg.](2003): Europäische Meridiane – Neue Musik Territorien. Reportagen aus Ländern im Umbruch. Pfau, Saarbrücken.
- Otte, Gunnar: Lebensstil und Musikgeschmack. In: Gensch et al. [Hg.], 25-56.
- Pernica, Nina (2003): Electronic Beat – die neue elektronische Musik in Österreich. Untersuchung zum Stellenwert von österreichischen Produktionen aus dem Bereich Vienna Electronica, HipHop und Dancehall im nationalen und internationalen Vergleich. Diplomarbeit, Wien.
- phonoTAKTIK'02/skug – Journal für Musik [Hg.](2002): phonoTAKTIK2002. Festivalkatalog. Eigenverlag, Wien.
- Pichler, Barbara: Von New Electronica zum Transgender-Cyborg. In: Telepolis; 6.4.1999, www.telepolis.de/deutsch/inhalt/konf/3360/1.html
- Polzer, Berno O./Schäfer, Thomas [Hg.](2002): Festivalkatalog „wienmodern“. Pfau, Saarbrücken.
- Ross, Alex: (2007): The Rest Is Noise. Listening To The Twentieth Century. Farrar/Strauss/Giroux, New York.
- Sabotage Communications (Robert Jelinek/Christoph Steinegger)[Hg.](2003): Torments& Vices. Sabotage 1992-2002. Die Gestalten, Berlin.
- Scheib, Christian: Betriebsgeräusch – Der Avantgardefilm als Hörbild. In: Scheib/Sanio [Hg.], 117-122.
- Scheib, Christian/Sanio, Sabine [Hg.](2000): Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik. Katalog „Musikprotokoll“. Pfau, Saarbrücken.
- Sperlich, Regina (2007): Populärmusik in der digitalen Mediamorphose. Wandel des Musikschaffens von Rock- und elektronischer Musik in Österreich. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Alfred Smudits. DUV, Wiesbaden.
- Stange, Joachim (1989): Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20 Jahrhundert. Musikwissenschaftliche Studien. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Band 10. Centaurus, Pfaffenweiler.
- Toop, David (2004): Haunted Weather. Music, Silence, Memory. Serpent's Tail, London.
- Tschmuck, Peter: Vom Tonträger zur Musikdienstleistung – Der Paradigmenwechsel in der Musikindustrie. In: Gensch et al. [Hg.], 141-162.
- Ullmaier, Johannes [Hg.](2000): Luigi Russolo. Die Kunst der Geräusche. Edition Neue Zeitschrift für Musik. Schott Musik, Mainz.
- Vošický, Bernhard (2008): Zum Umgang der Musikverantwortlichen von Radiosendern mit aktueller österreichischer Pop- und Rockmusik im Jahr 2007 am Beispiel relevanter, gewinnorientierter Radiostationen im Sendegebiet Wien. Diplomarbeit, Wien.
- Weinzierl, Rupert (2000): Fight the Power. Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams. Passagen, Wien.
- Young, Rob/The Wire [Hg.](2003): Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music. Continuum, London/New York.
- Young, Rob: Worship the Glitch. Digital Music, Electronic Disturbance. In: Young, Rob/The Wire [Ed.], 45-55.
- Young, Rob: Vienna Tones. Phono Tactical Manœuvres. In: The Wire. Adventures in Modern Music. #162, Aug. 1997, London, 18-25.

Auswahldiscografie

SUSANNE BROKESCH: Sharing the Sunhat. Disco b, 1997
THE COMFORTS OF MADNESS: Röhren. Charhizma, 1998
CURRENT909: The Price For Existence Is Eternal Warfare. Atmosfear/dOc, 2003
DIEB13/PURE/MARTIN SIEWERT: Just In Case You Are Bored. So Are We. dOc, 2002
DIEB13: Restructuring. Musikprotokoll Steirischer Herbst. Charhizma, 2000
DIRAC: s/t. Eigenverlag, 2006
DJ DSL: Nr. 1. G-Stone, 2002
CURD DUCA: Easy Listening 1-5. Eigenverlag/Normal, 1991-97
EFZEG: Grain. Durian, 2000
EPY: Schall& Rauch. Craft, 1998
KARLHEINZ ESSL: ©rude. Eigenverlag, 2001
FABIA: Sopot/Plaza – Wien/Praterstern. Stimmdruck, 2008
FARMERSMANUAL: s/t. Mego, 1996
FENNESZ: Endless Summer. Mego, 2001
FENNESZ: Hotel Paral.lel. Mego, 1997
BERNHARD FLEISCHMANN: Poploops For Breakfast. Charhizma, 1999
FON: Fakt. Wrkzg, 2002
BERNHARD GÁL: Relive. Gromoga, 2009
GENERAL MAGIC& PITA: Fridge Tracks. Mego, 1995
ALOIS HUBER: E Mbient. Laton, 2002
RODNEY HUNTER: The Hunter Files. G-Stone, 2004
ILSA GOLD: Regretten? Rien! Mego, 2003 (Re-Release Compilation)
I-WOLF: I-Wolf presents Soul Strata. Klein, 2003
KRUDER& DORFMEISTER: The K& D Sessions. !K7, 1998
DIE MÄUSE: Made in Japan. Morbid, 1997
MEN AT ARMS: Under Siege. Craft, 2000 (12")
MONOTON: s/t. Monotonprodukt02, 1980
MUSIKKREIS MS20: Analog 2020. Plag dich nicht, 1998
PLANT E: Leaving You With This. Klein, 1999
THE PRIVATE LIGHTNING SIX: They Came Down. Morbid, 1996
PATRICK PULSINGER: Dogmatic Sequences. The Series 1994-2006. disco b, 2006
PATRICK PULSINGER: Easy To Assemble. Hard To Take Apart. Vol. 1. Cheap, 2001
ORCHESTER 33/3: s/t. Plag dich nicht, 1997
PITA: Get Out. Mego, 1999
POMASSL/KODWO ESHUN: Architectonics. Craft, 1999
POMASSL: Trial Error. Laton, 1997
GERHARD POTUZNİK: Concorde. Cheap, 1999
PHILIPP QUEHENBERGER: Q.B.B.Q. Cheap, 2001
RADIANT: TG11. mego/rhiz, 2000
SHABOTINSKI: (B)ypass (K)ill. Plag dich nicht, 1999
SIL ELECTRONICS: Tal-S. Sähkö, 1995
SOFA SURFERS: Live in Malmö. Klein, 1998
SZELY: Processing Other Perspectives. Mosz, 2007
THILGES3: Die offene Gesellschaft. Staubgold, 2002
TOSCA: Dehli 9. !K7, 2003
V/A: Gemeindebau Kompilat. Verlag Neue Arbeit, 2009
V/A: The Risk of Burns Exist. 10 Years of rhiz. rhiz, 2008
V/A: Compilation Moozak. Moozak, 2008
V/A: Female Pressure presents: Open:Sounds Vienna. FP, 2006
V/A: ___fabrics interseason Show Soundtrack Compilation 1998-2005. Ego Vacuum, 2006
V/A: Viennese Fluctuations. aRtonal, 2003

V/A: Batofar cherche Vienne. Batofar/Agnes B., 2001
V/A: Electronic Resistance. Volkstanz.net, 2000
V/A: In Memoriam – Max Brand. rhiz, 1999
V/A: FIVE. Sabotage, 1997
V/A: Picknick mit Hermann!. rhiz, 1997
V/A: Viennatone. !K7, 1997
V/A: Epidemic. Sabotage, 1995
VILLALOG: s/t. Para, 2003

Auswahlvideo-/filmografie

GRANULAR SYNTHESIS: Remixes For Single Screen. Index, 2004
NORBERT PFAFFENBICHLER: Images 4 Music. Ars Electronica/Hatje Cantz, 2004
SKOT: The Mego Videos. 1996-1998. Mego, 1999
V/A: Recycling Film History. Sixpackfilm/Hoanzl, 2006
V/A: SONIC FICTION. Synaesthetic Videos from Austria. Index, 2005
V/A: Austrian Abstracts 01. Lanolin, 2001
V/A: Betriebsgeräusch. Österreichischer Avantgardefilm 1957-1999. Sixpackfilm, 2000
V/A: Projektionen. Live_Forms. Audiovisual Liveacts. Lanolin, 2000
V/A: .../karoushi. CD-ROM. SIL/Eigenverlag, 1999