

# **Performativität und Liveness: Ansätze zur Aufführung und Komposition elektroakustischer Musik**

Künstlerische Masterarbeit (schriftlicher Teil)  
Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz  
Institut für elektronische Musik und Akustik

Leonie Patrizia Strecker  
Matrikelnummer: 12036304  
Master Computermusik  
Studienkennzahl: UV 066 705

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Gerhard Eckel  
Künstlerischer Betreuer: Prof. Dr. Marko Ciciliani

September 2023



Familienname, Vorname

Strecker, Leonie Patrizia

Matrikelnummer

12036304

## Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich die darin enthaltenen Bestimmungen eingehalten habe. Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet habe und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, den 07.09.2023

.....  
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Performance und Aufführung</b> .....	<b>4</b>
2.1 <i>Der Begriff des Performativen</i> .....	5
2.2 <i>Performative Hervorbringung von Materialität</i> .....	6
2.3 <i>Liveness</i> .....	8
<b>3. Performative Ansätze in der Aufführung elektroakustischer Musik</b> .....	<b>11</b>
3.1 <i>Klangmaterial</i> .....	12
3.2 <i>Spatialisierung, Raum, Bewegung</i> .....	13
3.3 <i>Verhältnis von Klang und HörerInnen</i> .....	15
3.4 <i>Gestaltung des Kontextes</i> .....	16
<b>4. Eigene Ansätze</b> .....	<b>16</b>
4.1 <i>von außen</i> .....	17
4.2 <i>Soma</i> .....	19
4.3 <i>Terminal</i> .....	21
<b>5. Fazit</b> .....	<b>23</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>25</b>
<b>Internetquellen</b> .....	<b>26</b>

## 1. Einleitung

*Does it matter how you got there or how the music got there? Did you make it? Or did a machine? Based on what? Are you just another icon? What do you and I take away from the performance and take to the next one?<sup>1</sup>*

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage, inwiefern Aspekte von und theoretische Überlegungen zu Performativität und Liveness in die Komposition und Aufführung elektroakustischer Musik einbezogen werden können. Performativität wird hier als eine Art und Weise verstanden, verschiedene immer vorhandene, aber nicht immer als wesentlich beachtete Aspekte einer Aufführung zu verbinden. In dieser Verbindung der Elemente einer musikalischen Aufführung, also dem Klang, den Handlungen der MusikerInnen/PerformerInnen, dem Raum, dem Publikum und dem Kontext der Aufführung wird ein erstrebenswertes Ideal gesehen. In der Betrachtung dieser Elemente soll auch eine Herangehensweise an die Problematik der Liveness in der Aufführungspraxis elektroakustischer Musik, insbesondere in ihren Ausprägungen der akusmatischen Musik, der sogenannten „Laptop-Musik“ und bestimmten Formen der Live-Elektronik dargestellt werden. Performativität wird somit als ein Mittel verstanden, Liveness zu erzeugen. Dies erfordert ebenfalls eine Abkehr von einem traditionellen Verständnis von Liveness, insbesondere bezüglich des Einbezuges elektronischer Medien.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen Teil, in dem zunächst die Begriffe „Aufführung“, „Performance“ und „performativ“ erläutert und abgegrenzt werden. Davon ausgehend werden von Erika Fischer-Lichte in ihrem Standardwerk „Ästhetik des Performativen“ entwickelte Kriterien der performativen Erzeugung von Materialität erläutert. Ausgehend von ihrer Definition des Begriffes der Liveness wird daraufhin anhand von Kritiken von Philip Auslander und Paul Sanden eine erweiterte Definition des Begriffes angestrebt, die insbesondere eine Medialisierung der Aufführung einschließt. Im nächsten Teil wird versucht, eine Übertragung auf einzelne Aspekte der Aufführung elektroakustischer Musik durchzuführen. Daran anknüpfend beschreibe und analysiere ich im letzten Teil drei ausgewählte Arbeiten von mir selbst, in denen ich unterschiedliche Aspekte dieser Überlegungen wiederfinde.

---

<sup>1</sup> Simon Emmerson, *Living Electronic Music* (Hampshire, 2007), Vorwort.

## 2. Performance und Aufführung

Der Begriff der Performance ist vielschichtig und kann abhängig vom Kontext unterschiedliche Bedeutungen haben. In der Musik wird der Begriff zunächst als englische Übersetzung des Begriffes der Aufführung im Sinne der Realisation eines musikalischen Werkes verwendet.<sup>2</sup> In den Darstellenden Künsten wird der Begriff im Sinne von Aufführung, Darbietung oder Präsentation verwendet. Außerhalb der Künste kann der Begriff sowohl zur Bezeichnung der Vollendung einer Handlung als auch als Maß für Leistung oder Effizienz gebraucht werden.<sup>3</sup>

Das Aufkommen des Begriffs der Performance als Bezeichnung für eine spezifische Kunstgattung im Sinne von Performancekunst lässt sich in die 1960er Jahre verfolgen.<sup>4</sup> Zu dieser Zeit setzt in den Künsten der westlichen Kultur eine „performative Wende“<sup>5</sup> ein, die sich dadurch auszeichnet, dass die Grenzen zwischen den Künsten fließender werden, das Schaffen von Ereignissen anstelle von Werken in den Vordergrund tritt, und sich die Künste häufig in Aufführungen realisieren.<sup>6</sup> Insbesondere in der Bildenden Kunst wird diese Entwicklung von den KünstlerInnen der Fluxus-Gruppe oder den Wiener Aktionisten vorangetrieben.<sup>7</sup>

In der europäischen Kunstmusik, die sich traditionell als Aufführung realisiert, kommt es zur vermehrten Betonung des Aufführungscharakters oder Ereignischarakters der Musikausübung und des Konzertes.<sup>8</sup> Dies steht im Gegensatz zu einem seit dem 19. Jahrhundert vorherrschenden Werkverständnis, das das notierte musikalische Werk von der Aufführung getrennt betrachtet.

In dieser Entwicklung hervorzuheben sind insbesondere die „Events“ und „Pieces“ von John Cage<sup>9</sup>, sowie Ansätze von szenischer Musik, sichtbarer Musik oder instrumentalem Theater<sup>10</sup>.

---

<sup>2</sup> Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen* (Stuttgart, 2013), S. 174

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main, 2004), S. 22

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. ebd. S. 24

<sup>9</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 24

<sup>10</sup> Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, S. 17

## 2.1 Der Begriff des Performativen

Der Begriff des Performativen wurde von John L. Austin geprägt, der diesen Begriff in seinen Vorlesungen *How to do things with Words* an der Harvard Universität im Jahre 1955 einführte.<sup>11</sup> Er konstatiert, dass sprachliche Äußerungen nicht ausschließlich Dinge beschreiben, sondern dass durch sie ebenfalls Handlungen vollzogen werden können. In diesem Sinne leitet er den Begriff vom englischen Verb „to perform“ (deutsch: vollziehen) ab.<sup>12</sup> Als Beispiel kann die Aussage „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau.“ dienen. Ausgesprochen von einer Standesbeamten vor einem heiratswilligen Paar beschreibt dieser Satz nicht einen Sachverhalt, sondern schafft einen solchen. Der Satz beschreibt nicht eine Handlung, er vollzieht sie. In diesem Sinne ist er wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell.<sup>13</sup>

Austin beschränkt sich in seiner Theorie des Performativen auf Sprechakte. Eine Erweiterung des Begriffes auf körperliche Handlungen nimmt Judith Butler in ihrem Aufsatz *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* vor. In diesem Aufsatz argumentiert Butler, dass Geschlechtsidentität das Ergebnis sozialer und kultureller wiederholter Handlungen ist. „In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts.“<sup>14</sup>

Die beschriebenen körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgegebene Identität zum Ausdruck, sie erzeugen Identität als Bedeutung.<sup>15</sup> Die Handlungen materialisieren Möglichkeiten des Körpers: „[...] the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body [...]“<sup>16</sup> Dies bezeichnet Butler auch als *embodiment*<sup>17</sup>. Durch die ausführende Wiederholung der Handlungen werden bestimmte historische und kulturelle Möglichkeiten verkörpert und geprägt. Dies findet in einem sozialen Kontext statt, den Butler mit Theateraufführungen

---

<sup>11</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 3.

<sup>12</sup> Vgl. John L. Austin, *How to do things with words* (Oxford, 1962), S. 6.

<sup>13</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 33.

<sup>14</sup> Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal* 40, no. 4 (Dec. 1988), S.519.

<sup>15</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 37.

<sup>16</sup> Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, S. 522.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S.521.

vergleicht.<sup>18</sup> In diesem Sinne gleicht ein performativer Akt für Butler immer einer Performance im Sinne von Aufführung.

## 2.2 Performative Hervorbringung von Materialität

Aufführungen verfügen laut Erika Fischer-Lichte „[...] nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit [...]“<sup>19</sup>. Damit eine Aufführung stattfinden kann müssen sowohl Aufführende als auch ZuschauerInnen zur gleichen Zeit an einem Ort sein und eine gewisse Zeitspanne gemeinsam erleben. „Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung-ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion.“<sup>20</sup> Diese Ko-Präsenz führt zu einer Feedback-Schleife, bei der ZuschauerInnen und Aufführende sich gegenseitig beeinflussen, zum Beispiel durch Geräusche, sichtbare Körperhaltung oder aktives Eingreifen in die Handlungen der Aufführung.<sup>21</sup>

Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff soll für alle Arten von kulturellen Aufführungen gelten.<sup>22</sup> Sie identifiziert vier Kategorien, anhand derer die Aufmerksamkeit in einer Aufführung auf die performative Hervorbringung von Materialität gelenkt werden kann, bzw. eine solche Materialität erzeugt werden kann. Diese Kategorien sollen im weiteren Verlauf beschrieben werden, um daraufhin ihre Anwendung in der Beschreibung elektroakustischer Musik zu prüfen.

Sie beginnt mit dem Begriff der *Körperlichkeit*. „Für Aufführungen gilt, dass der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. [...] Er bringt sein ‚Werk‘ [...] in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper [...]“<sup>23</sup>. Jede/r PerformerIn hat einen individuellen Körper, eine spezifische Körperlichkeit, die durch Aussehen, Bewegungen und Klang betont werden kann, aber auch beispielsweise durch eine Betonung von spezifischer Verletzlichkeit oder der (Un-)fähigkeit, eine bestimmte Handlung auszuführen. Anhand vom Aussehen des Körpers und von körperlichen Bewegungen der PerformerInnen können Rückschlüsse auf Alter, Geschlecht, Herkunft, Gesundheitszustand etc. getroffen werden. Dies betont den individuellen Körper, der keine Rolle spielt, sondern sich selbst verkörpert. Im

---

<sup>18</sup> Vgl. ebd.

<sup>19</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 127.

<sup>20</sup> Ebd. S. 58.

<sup>21</sup> Ebd. S. 59.

<sup>22</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Die Verwandende Kraft der Aufführung* (München 2012), S. 17.

<sup>23</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

Extremen haben dies unter anderem KünstlerInnen wie Marina Abramovic ausgelotet, die sich in ihren Performances ab den siebziger Jahren oftmals selbst verletzte oder sich in wahrhaftig gefährliche Situationen brachte.<sup>24</sup>

Durch die Gegenwärtigkeit der körperlichen Anwesenheit können PerformerInnen eine für alle Anwesenden „leiblich spürbare Energie“<sup>25</sup> hervorbringen, die die Aufmerksamkeit unbedingt auf sie fokussiert und sich überträgt. Diese wird als *Präsenz* bezeichnet.<sup>26</sup>

Die in der Aufführung erschaffene *Räumlichkeit* kann ebenfalls als flüchtig und transitorisch beschrieben werden.<sup>27</sup> Sie findet in einem realen, „geometrischen“<sup>28</sup> Raum statt, dessen Umrisse, Maße und Volumen unverändert bleiben. Dieser Raum kann jedoch auch als performativer Raum beschrieben werden, in dem das Verhältnis von ZuschauerInnen und AkteurInnen, Bewegung, Licht, Klang, Positionierung von Objekten und Anwesenden zueinander kontinuierlich bestimmt und wahrgenommen werden. In einem Raum treten Menschen, Objekte und ephemere Dinge wie Licht und Klang zueinander in Beziehung. Der Raum kann durch variable oder feste Anordnung von Objekten und Personen gestaltet werden, die bestimmte Arten von Bewegungen der Akteure oder des Publikums zulassen. Jeder Raum hat eine Geschichte und einen Kontext, die insbesondere hervortreten und betont werden können, wenn der Raum untypisch für die jeweilige Art der Aufführung ist.

Aus dem Zusammenspiel dieser Elemente ergibt sich die *Atmosphäre*<sup>29</sup> des Raumes.

Die *Lautlichkeit* einer Aufführung ist geprägt durch die erklingenden Geräusche, Stimmen und Musik. Diese vermitteln den Anwesenden ein Gefühl für die Räumlichkeit, die Körperlichkeit der anwesenden Personen und Objekte, sowie deren räumliche Verhältnisse zueinander. Dies betrifft nicht nur Klänge, die von den AkteurInnen bewusst gemacht werden, sondern auch Geräusche, die das Publikum, bewusst oder unbewusst, macht, Nebengeräusche von Handlungen sowie Geräusche, die von außen in den Raum dringen.

Die *Zeitlichkeit* einer Aufführung stellt die Bedingung für die Aufführung dar, deren Materialität immer erst in ihrem Verlauf hervorgebracht wird. Die Aufführung ereignet

---

<sup>24</sup> Vgl. ebd. S. 9.

<sup>25</sup> Fischer-Lichte, *Die Verwandlende Kraft der Aufführung*, S.13.

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

<sup>27</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Vgl. ebd. S. 200.

sich in der Zeit, innerhalb derer die Dauer und Abfolge des Materials, sowie der Verhältnisse, bestimmt werden. Diese können, zum Beispiel durch Wiederholungen und Variationen, rhythmisch oder zyklisch gestaltet werden.

In musikalischen Aufführungen werden musikalische und körperliche Handlungen stilisiert und wiederholt, können also als performativ beschrieben werden. Dennoch werden in der Rezeption und Wahrnehmung dieser Musik diese körperlichen Handlungen als nicht wesentlicher Teil des Werkes betrachtet. Dies gilt ebenso für den Raum, in dem die Aufführung stattfindet. Dieser ist in den meisten Fällen austauschbar, ein Werk kann an vielen Orten aufgeführt werden. Die Aufführung eines musikalischen Werkes, in dem diese performativen Handlungen betont werden, muss nicht unbedingt als Performance betitelt werden. Der Begriff der Performance wird in der vorliegenden Arbeit nicht als Synonym für Aufführung verwendet, sondern um Werke zu beschreiben, die sich als Hybride zwischen Performance im Sinne der Tradition der Kunstperformance und einer musikalischen Aufführung verstehen.

### 2.3 Liveness

Das Konzept von *Liveness* in der Musik ist eng verbunden mit traditionellen Vorstellungen von Aufführung oder Performance. Eine Situation, in der Liveness wahrgenommen oder performativ erzeugt wird, wird ausgezeichnet durch ko-präsente MusikerInnen und Publikum, in dem die MusikerInnen Klänge auf akustischen Instrumenten produzieren, indem sie an den Instrumenten Handlungen vollführen, die visuell kinetisch nachvollziehbar sind.<sup>30</sup> Dies bietet Möglichkeiten der Interaktion und der Gemeinschaftsbildung zwischen Publikum und AkteurInnen<sup>31</sup>, und kann sich durch wahrgenommene Spontanität, Virtuosität der SpielerInnen und somit auch dem Eindruck von Authentizität auszeichnen.

Ein Konzert, in dem Musik ohne sichtbare MusikerInnen rein über Lautsprecher vermittelt wird, kann in diesem Sinne keine Liveness erzeugen.

In anderen Aufführungspraktiken der elektronischen Musik ist diese Charakterisierung ebenfalls problematisch. Auch wenn der elektronische Klang direkt von erkennbaren Handlungen von SpielerInnen ausgelöst wird, muss er über Lautsprecher vermittelt werden. Diese werden häufig nicht als Instrumente, die die ästhetische Erfahrung

---

<sup>30</sup> Vgl. Paul Sanden, *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology and the Perception of Performance* (Oxfordshire 2013), S. 20.

<sup>31</sup> Vgl. Philip Auslander, *Performance in a Mediatized Culture* (New York, 1999), S. 16.

mitbestimmen, sondern als vermeintlich neutrales Wiedergabemedium wahrgenommen. Der Gebrauch von Computern oder speziell entwickelten Interfaces bewirkt oftmals, dass eine direkte Verbindung von ausgeführten Handlungen zum erzeugten Klang nicht oder schwer herzustellen ist, da das Publikum sie nicht sehen oder nachvollziehen kann. In diesem Sinne wird zum Beispiel häufig Kritik an sogenannten „Laptop-Performances“ geäußert, bei denen die PerformerInnen nicht offenlegen, wie sie die Klänge produzieren oder beeinflussen, und es aufgrund der durch die Größe der Laptoptastatur eingeschränkten Bewegungen und somit fast keine erkennbaren Gesten oder Bewegungen gibt.<sup>32</sup>

Laut Fischer-Lichte kann mit der Verwendung elektronischer Reproduktionstechnologien keine Liveness erzeugt werden.<sup>33</sup> Sie betont die Wichtigkeit von Ko-Präsenz, Präsenz und Unmittelbarkeit, die durch den direkten Nachvollzug der ausgeführten Handlungen entsteht. Aufnahmen und Dokumentationen von Performances und Aufführungen können in diesem Sinne ebenfalls nicht als gleichwertig betrachtet werden, da sie diese Situation nicht herstellen können.<sup>34</sup> In Aufführungen verwendete Videoaufnahmen von Körpern oder Klängaufnahmen von Stimmen und Geräuschen können keine wirkliche Körperlichkeit oder Präsenz erzeugen, sondern allenfalls „Präsenz-Effekte“<sup>35</sup>, die nicht mit wirklicher Präsenz vergleichbar sind.

Konträr dazu beschreibt Philip Auslander die Entwicklung von Aufführungen im seit der Erfindung von Ton- und Bildreproduktionstechnologien als eine kontinuierliche Annäherung der Live-Aufführung an ihr medialisiertes Gegenstück. Die Bezeichnung einer Aufführung oder eines Ereignisses als live sei erst mit der Einführung von Medialisierung eine relevante Kategorie geworden.<sup>36</sup> Durch eine Gewöhnung des Publikums an Fernsehen, Kino und Schallplatten/CD-Wiedergabe von Musik, sowie der ökonomischen Verfügbarkeit und Dominanz von Musikaufnahmen im Gegensatz zu ihrer tatsächlichen Aufführung, stellt die medialisierte Form des Musikhörens die Norm dar, an der eine allgemeine Orientierung stattfindet.<sup>37</sup> Dies kann man laut Auslander auch daran beobachten, dass die Verwendung von quasi unsichtbaren Mikrofonen im Theater- und Konzertbetrieb dazu geführt habe, dass die amplifizierte Stimme als

---

<sup>32</sup> Vgl. Caleb Stuart, *The Object of Performance: Aural Performativity in Contemporary Laptop Performance*, *Contemporary Music Review* Vol. 22/4 (2003), S. 59.

<sup>33</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 174.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. Auslander, *Performance in a Mediatized Culture*, S. 1.

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 6.

„natürlich“ wahrgenommen wird, nicht aber die wirklich nicht-medialisierten Stimmen.<sup>38</sup> Eine Stimme, die sehr leise in ein Mikrofon spricht, oder aber auch eine Nahaufnahme von Gesicht oder Körper einer MusikerIn, die bei einem Konzert auf einen großen Bildschirm projiziert wird, haben das Potenzial, ein größeres Gefühl von körperlicher Nähe, Präsenz und Intimität zu vermitteln als die ausschließliche Ko-Präsenz an einem Ort.<sup>39</sup> Eine Medialisierung von Klang und visuellem Eindruck führt also nicht unbedingt zu einem Verlust von Liveness, im Gegenteil kann diese mit diesen Mitteln noch verstärkt werden.

Um diese Art von medialisierter Aufführung zu beschreiben, könnte es also hilfreich sein, Liveness als emergentes Phänomen zu beschreiben, das sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt. Eine medialisierte Aufführung entspricht nicht den Bedingungen der Ko-Präsenz, Präsenz und Unmittelbarkeit im Sinne von Fischer-Lichte. Dennoch kann der Einsatz von Medien die Erfahrung der Aufführung auf unterschiedliche Arten prägen und verstärken.

Paul Sanden schlägt Kategorien vor, die aus unterschiedlichen Perspektiven ein Spektrum von Liveness darstellen können. Die traditionell verstandene Liveness wird durch *temporal liveness* und *spatial liveness* repräsentiert, die Aufführung wird in der Zeit und an dem Ort in Ko-Präsenz wahrgenommen, in der sie stattfindet. *Liveness of fidelity* bezieht sich auf die Glaubwürdigkeit und das Vertrauen des Publikums, dass die ausführende KünstlerIn tatsächlich die Klänge produziert, die erklingen, beziehungsweise die Fähigkeiten dazu besitzt. *Liveness of spontaneity* entsteht, wenn wahrgenommen werden kann, dass die Möglichkeit zu unvorhergesehenen, spontanen Handlungen oder Reaktionen auf kontextspezifische Ereignisse möglich sind. Als *corporeal liveness* wird eine wahrnehmbare Verbindung zwischen Klang und einem Klangkörper bezeichnet. *Interactive liveness* bezieht sich auf die wahrnehmbaren Interaktionen zwischen MusikerInnen untereinander oder mit dem Publikum. In einer letzten Kategorie, *virtual liveness*, fasst Sanden die Elemente von Liveness zusammen, die ausschließlich durch Mediatisierung entstehen können.<sup>40</sup> In diesem Zusammenhang wird insbesondere auf die unbewusste Vorstellungskraft und die automatische Verbindung von Klang, Umgebung und Bewegung hingewiesen.

---

<sup>38</sup> Vgl. ebd. S. 50.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. S. 51.

<sup>40</sup> Vgl. Sanden, *Liveness in Modern Music*, S. 11.

Was ein Publikum als live wahrnimmt, erfüllt nicht unbedingt die oben genannten Kategorien. Durch bereits gemachte Erfahrungen und Beobachtungen zieht ein Publikum Rückschlüsse auf neue Situationen. Diese Erfahrungen können je nach kulturellem und gesellschaftlichem Kontext sehr unterschiedlich sein. Die gemachten Rückschlüsse können aber auch Illusionen erzeugen, Wahrnehmung und Interpretation müssen nicht zwangsläufig mit der Realität übereinstimmen. Einen solchen Fall, der das Vertrauen in mediatisierte Performance erschüttert hat, beschreibt Philip Auslander mit dem „Milli Vanilli lip synching scandal“<sup>41</sup>, bei dem durch einen Unfall öffentlich wurde, dass die Mitglieder einer bekannten Boygroup in einem Konzert nicht tatsächlich sangen, sondern nur die Lippen zu einer vorproduzierten Aufnahme bewegten. In diesem Sinne hat Liveness auch etwas mit Vertrauen zu tun. Vertrauen, dass eine Aufführung authentisch ist, dass die PerformerInnen die Fähigkeiten, die sie zur Schau stellen auch wirklich besitzen, und dass die wahrnehmbaren Aktionen tatsächlich in diesem Moment stattfinden.

### 3. Performative Ansätze in der Aufführung elektroakustischer Musik

Im folgenden Kapitel möchte ich anhand von drei Beispielen einige Ansätze und Ideen zum Umgang mit Performativität und Liveness reflektieren, die ich für meine eigene künstlerische Arbeit relevant halte. In diesem Sinne erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität, sondern beziehe mich auf meine eigenen Erfahrungen als aufführende Komponistin und Performerin elektroakustischer Musik in verschiedenen Kontexten.

Die nachfolgend behandelten Punkte betrachte ich der Nachvollziehbarkeit halber getrennt, dennoch möchte ich damit nicht suggerieren, dass eine solche Trennung eine künstlerisch sinnvolle Herangehensweise ist (auch wenn es das durchaus sein kann). Im Gegenteil, ich denke, dass eine Kombination der genannten Elemente und Herangehensweisen Synergien erzeugen kann, die nur in Summe der Teile ihre Kraft entfalten können.

---

<sup>41</sup> Auslander, *Liveness in a mediatized culture*, S. 108.

### 3.1 Klangmaterial

Klang kann unabhängig von seinem Produktions- oder Wiedergabemedium Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit vermitteln. Am deutlichsten wird dies im Klang der menschlichen Stimme. Sie kann Wesentliches über den Körper, der sie hervorbringt mitteilen, auch ohne, dass wir diesen vor uns sehen. Der Klang einer Stimme gibt Aufschluss über Geschlecht, Alter, körperlichen Umfang, Gesundheitszustand, Gemütszustand, Befindlichkeit, Herkunft, etc. Anhand von Lautstärke, Anteil und zeitlichem Abstand von Reflektionen im Klang, Frequenzspektrum und Klangfarbe erhalten wir durch den Klang räumliche Informationen, aus denen eine geometrische und performative Räumlichkeit zusammengesetzt werden kann. Der im Klang vermittelte Raum muss nicht dem geometrischen Raum entsprechen, in dem er gehört wird, obgleich er von diesem beeinflusst wird. Sowohl bei direkter Klangerzeugung im Raum als auch bei der Klangwiedergabe über Lautsprecher kann der räumliche Eindruck manipuliert und verfremdet werden.

Die Aufnahme einer Stimme durch ein Mikrofon und deren Wiedergabe durch Lautsprecher bieten die Möglichkeit, Anteile des Klanges zu betonen oder zu verstärken, die sonst kaum hörbar wären. Atem, Schmatzen und kleinste Kopfbewegungen sind unter normalen Aufführungsbedingungen in der Regel kaum wahrnehmbar, können aber verstärkt und somit betont werden. Dies ist in konventionellen Musikaufnahmen oft nicht gewünscht, kann aber als künstlerisches Mittel genutzt werden und ebenfalls dazu beitragen, Körperlichkeit zu betonen.

Körperliche Anwesenheit kann in einer Aufnahme nicht nur über vokales Klangmaterial evoziert werden. Paul Sanden attestiert den Klavieraufnahmen von Glenn Gould, insbesondere denen der Goldberg-Variationen, *corporeal liveness*, „[...] the perceived trace of bodies performing [...]“<sup>42</sup>. In den Aufnahmen hört man deutlich seine mitsingende Stimme, seinen Atem, seinen durch seine Bewegungen quietschenden Klavierhocker und seine Finger auf den Tasten, zusammen mit deutlichen Geräuschen der Klaviermechanik. All diese Geräusche weisen direkt auf den Spieler als lebendiges Wesen hin, von dem die Musik ausgeführt wird. Interessant ist in diesem Fall, dass diese in der Aufnahme offensichtlichen Geräusche von Gould nicht gewollt waren, er sie aber in Kauf

---

<sup>42</sup> Sanden, *Liveness in Modern Music*, S. 53.

genommen habe, um durch eine sehr nahe Mikrofonierung möglichst nuancierte Phrasierungen und klangliche Details einfangen zu können.<sup>43</sup>

Auch synthetisch erzeugte Klänge können den Eindruck von Liveness vermitteln. Analoge und digitale Feedback-Systeme weisen ein hörbares reaktives Verhalten auf, dass in seiner zeitlich unvorhersehbaren Veränderung deutlich wahrnehmbar sein kann. In analogen oder teilweise analogen Systemen besteht zudem die Möglichkeit, die geometrische Räumlichkeit durch Feedback zu betonen.

In der Klangsynthese können hingegen Algorithmen, die ein erkennbares menschliches oder physikalisch-erlebbares Verhalten nachahmen, einen Eindruck von Reaktion und Interaktion (interactive liveness) erzeugen. Dies wird beispielsweise in der Arbeit von David Pirrò und Luc Döbereiner thematisiert, die sich unter anderem mit Synchronisierungs-Algorithmen wie dem Kuramoto-Modell beschäftigen<sup>44</sup>. Hier können sich eine beliebige Anzahl von Oszillatoren an das Verhalten der Phase eines anderen Oszillators koppeln, was zu einer rhythmischen Synchronisierung führt, die man hörend nachvollziehen kann.

Die Verwendung von aufgenommenen Klängen, die konkret erkennbar sind, sowie Klängen, die Assoziationen an Dinge, Personen, Orte oder Gefühle auslösen, können symbolisch oder konkret auf diese Dinge außerhalb der musikalisch-klanglichen Wahrnehmung hinweisen, sie verbinden. Diese Erzeugung von klanglichen Assoziationen kann Klängen eine Präsenz verleihen, die durch ihren Bezug zur Welt, in der die HörerInnen sich befinden und zu der sie einen Bezug haben, entsteht.<sup>45</sup> Dies bewusst in der Komposition einzubeziehen kann als Gegenteil zur Vorstellung von „*écout réduit*“ in der *Musique concrète* gesehen werden, in der jegliche klanglichen Bezüge aktiv ausgeklammert werden sollen. Diese bewusste Öffnung nach außen kann gestaltet werden, um eine Verbindung von Klang, Raum und den HörerInnen zu schaffen.

### 3.2 Spatialisierung, Raum, Bewegung

Eine musikalische Aufführung findet in einem oft geschlossenen, geometrischen Raum statt. Das Publikum kann, wie im vorangehenden Kapitel erläutert, akustische Eigenheiten des Raumes im Klang wahrnehmen, prägend für den Raumeindruck ist

---

<sup>43</sup> Vgl. ebd. S. 55.

<sup>44</sup> Vgl. David Pirrò und Luc Döbereiner, „Contingency and Synchronization“, Research Catalogue, letzter Zugriff 06.09.2023, <https://www.researchcatalogue.net/view/921059/982345>

<sup>45</sup> Vgl. Emmerson, *Living Electronic Music*, S. 20.

zunächst dessen visuelle Erscheinung. Jeder Raum hat einen spezifischen Kontext und eine Geschichte, die die Atmosphäre des Raumes prägen und zu denen BesucherInnen einen unterschiedlich starken Bezug haben können. Die BesucherInnen bringen zudem den Kontext und die Bezüge ihres eigenen Lebens mit in den Raum, in welchem sie eine bestimmte Zeitspanne verbringen.

Aufführungen können in eigens für sie konzipierten Räumen wie Konzertsälen oder Theatern stattfinden, oder aber an Orten, die für einen anderen Zweck geschaffen wurden. In Räumen, die für musikalische Aufführungen konzipiert wurden, ist es wichtig zu beachten, dass sie zumeist für eine spezifische Art von Musik geschaffen wurden, auch wenn sie in der Praxis für verschiedene Arten von Musik verwendet werden. In einem Konzertsaal, der für symphonische Kompositionen des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, werden bisweilen auch Stücke für Instrumentalensembles und Live-Elektronik oder gar akusmatische Musik aufgeführt. Oftmals verfügen diese Orte aber nicht über geeignete Infrastruktur oder eine angemessene Raumakustik. In Räumen, die spezifisch für die Aufführung elektronischer und elektroakustischer Musik ausgestattet sind, wird oftmals das Ziel verfolgt, den architektonischen/geometrischen Raum aus dem Hörerlebnis auszuschließen, um dafür den klingenden Raum komplett unabhängig gestalten zu können. Dies ist der Fall bei der Verwendung von Lautsprecherkuppeln, zum Beispiel mit Ambisonics-Technologie, die mithilfe der über den ZuhörerInnen angeordneten Lautsprechern Klangfelder synthetisiert. Klänge können so theoretisch in einem „virtuellen“ Raum, der den geometrischen Raum umschließt, platziert und bewegt werden. Häufig wird keine Verbindung von geometrischem und klanglich imaginiertem, performativen Raum bewusst gestaltet. Assoziativ und kontextbezogen können diese Verbindungen trotzdem wahrgenommen werden.

Im Gegensatz zu dieser Art der klanglichen Gestaltung der Räumlichkeit sehe ich die Arbeit mit Lautsprechersystemen, die den geometrischen Raum einbeziehen oder sogar betonen, wie zum Beispiel dem IKO-Lautsprecher.<sup>46</sup> Der Lautsprecher hat 20 Seiten, auf der sich jeweils eine Lautsprechermembran befindet. Somit kann Klang in alle Richtungen abgestrahlt werden. Dieser Klang wird in den meisten Fällen nicht direkt in das Publikum gestrahlt, sondern als Reflektion von der Wand oder dem Objekt kommend gehört, auf die er als erstes trifft. Diese Reflektionen machen nicht nur die Spatialisierung plastisch erfahrbar, sie färben den Klang je nach Oberflächenbeschaffenheit stark ein und

---

<sup>46</sup> Vgl. „IKO by IEM and sonible“. Website des Herstellers. Letzter Zugriff am 06.09.2023. <https://iko.sonible.com>

betonen den geometrischen Raum mit seinen materiellen Eigenschaften. Bewegungen können als Bewegungen an den Oberflächen des Raumes wahrgenommen werden. Gleichzeitig hat der IKO durch seine ungewöhnliche, fast anthropomorphe Form eine starke Präsenz als Objekt im Raum.

Der Komponist Gerriet K. Sharma beschreibt den Klang seiner Arbeiten für den IKO als „skulpturale Klangphänomene“<sup>47</sup>, denen er attestiert, dass sie Klang als Raum konstituieren können. Durch die Verbindung des geometrischen Raumes über dessen klangliche Reflektionen und den Klängen, die diesen geometrischen Raum transformieren, kann eine performative Räumlichkeit entstehen.

Die Platzierung von Klängen im Raum nimmt jede ZuhörerIn in Relation zu der eigenen Position wahr. Klänge, die sich im Raum bewegen, betonen dieses Verhältnis.

### 3.3 Verhältnis von Klang und HörerInnen

Musik und Klang werden auditiv wahrgenommen. In einer musikalischen Aufführung steht die Wahrnehmung des akustischen Werkes im Vordergrund. Die körperlichen Gesten, mit denen MusikerInnen mit ihren Instrumenten interagieren können somit zwar ein wesentlicher Bestandteil einer Aufführung sein, konstituierend für das musikalische Werk sind sie in dem meisten Fällen nicht. Der Musikwissenschaftler Caleb Stuart schlägt insbesondere im Hinblick auf die Kritik an Laptop Performances in diesem Sinne vor, den Fokus nicht auf das Sehen (der MusikerInnen oder PerformerInnen), sondern auf das Hören zu legen. Dies gilt für Publikum und MusikerInnen gleichermaßen. Der Zugang zum musikalischen Ereignis soll über das Hören, das Sich-Verhalten zum Klang geschehen, nicht über visuelle Reize. Stuart schlägt hierfür den Begriff „Aural Performativity“<sup>48</sup> vor, der das Verhältnis von ZuhörerInnen und Klang in der Aufführung als einen performativen Akt beschreiben soll. „The performativity of the music is to be found in the act of listening and the performance of the audience in relationship to the sound they hear.“<sup>49</sup> Das Publikum setzt sich selbst in Verhältnis zum gehörten Klang. Dies kann ebenfalls bedeuten, sich seine individuellen Hörposition im Raum bewusst zu machen und den Einfluss zu bemerken, den der Klang auf den eigenen Körper hat, nicht nur auf den Körper der PerformerInnen.

---

<sup>47</sup> Gerriet K. Sharma, „Komponieren mit skulpturalen Klangphänomenen in der Computermusik“ (Doktorarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2016), S. 50.

<sup>48</sup> Stuart, *The Object of Performance: Aural Performativity in Contemporary Laptop Music*, S. 64.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

Dieser Ansatz ist in seiner Einfachheit radikal, aber konsequent im Hinblick auf die Trennung von visueller Erscheinung und Hörerfahrung. Eine Betonung des Zuhörens und der eigenen Hörposition ist aber auch zusätzlich zu der Betonung von anderen (visuellen, räumlichen, körperlichen) Aspekten einer Aufführung möglich.

### 3.4 Gestaltung des Kontextes

Die Gestaltung oder Einbeziehung des Kontextes der Aufführung können ebenfalls Mittel zur Verbindung der einzelnen Elemente einer Aufführung dienen. Klänge können Assoziationen, Ideen und Stimmungen hervorrufen, genauso können es Orte, Räume, visuelle Elemente, Anlässe, Titel, Texte und bestimmte Handlungen. In einer Aufführung kann dieses Zusammenspiel bedacht werden.

In diesem Zusammenhang könnte es ein Ansatz sein, in der Komposition und Aufführung orts- oder anlassspezifische Elemente aufzugreifen und einzuarbeiten. Dies könnte eine spezielle räumliche Positionierung des Publikums oder der PerformerInnen bedeuten, die bestimmte akustische oder visuelle Eigenheiten des spezifischen Raumes betont, ebenso wie die Wahl eines spezifischen Lautsprecher setups. Bestimmte Eigenschaften eines Raumes können betont werden, zum Beispiel durch Licht oder Klang, bei diesem zum Beispiel durch Betonung von bestimmten Resonanzen.

Der Anlass, zu dem eine Komposition aufgeführt wird kann als Möglichkeit verstanden werden, über die Form oder das Format des Stückes zu entscheiden, insbesondere wenn es für einen bestimmten Anlass geschrieben wird.

Nicht zuletzt können durch in der Aufführung ausgeführte Handlungen oder eine spezifische visuelle Bühnengestaltung natürlich auch Kontexte evoziert werden, die so noch nicht vorhanden sind. Dies kann als Schnittstelle zum Musiktheater verstanden werden.

## 4. Eigene Ansätze

Im Folgenden werde ich drei ausgewählte Arbeiten im Hinblick auf die bisherige Diskussion beschreiben und einordnen. Alle drei Arbeiten sind innerhalb meines Masterstudiums zwischen den Jahren 2021 und 2023 entstanden und wurden, mit Ausnahme des letzten Stückes, bei Konzerten am IEM aufgeführt.

## 4.1 von außen

*von außen*<sup>50</sup> ist eine Soundperformance, die im Juli 2021 uraufgeführt wurde. In der aufgeführten Form hat sie eine Länge von 06:10 Minuten.

In der Performance sind drei Elemente wesentlich: Der Klang, ein Video, und die Anwesenheit der Performerin.

Als Klangmaterial werden Fieldrecordings verwendet, die während eines Corona-Lockdowns in meiner Wohnung und ihrem direkten Umfeld in Graz aufgenommen wurden, sowie Gemische aus im Glissando auf- und absteigenden Sinustönen.

Das Video zeigt die Performerin, wie sie in eben dieser Wohnung in einem Zimmer an einem Tisch sitzt und in einen Laptopbildschirm starrt. Das Gesicht ist zur Kamera gerichtet, nur die Rückseite des Laptops ist sichtbar. Das Licht des Bildschirms reflektiert unterschiedliche Farben in einem rhythmischen Pattern auf das Gesicht, im Folgenden wird diese nur als Reflexion sichtbare Farblichtsequenz als Lichtsequenzvideo bezeichnet. Das Bild wird über den ganzen Verlauf der Performance kontinuierlich reingezoomt.

In der Aufführung wird die im Video sichtbare Situation nachgestellt, d.h. die Performerin sitzt in der gleichen Weise in einen Laptop starrend an einem Tisch. Auch hier reflektiert das Gesicht der Performerin das Lichtsequenzvideo, das auf dem Laptop läuft. Das vorproduzierte Video wird über oder neben ihr in Lebensgröße projiziert. Klang in Stereo, Video, sowie das Lichtsequenzvideo, sind fix auskomponiert. Das Lichtsequenzvideo im vorproduzierten Video, und das im Raum der Aufführung sind rhythmisch aufeinander abgestimmt, sie wechseln Farben synchron oder kontrahierend zueinander. Diese rhythmischen Impulse stehen im Verhältnis zu rhythmischen Ereignissen im Klang. In der Klangebene werden die Fieldrecordings und Sinustöne zu Loops von unterschiedlicher Länge geschichtet. Prägnante klangliche Ereignisse werden wiederholt und somit verfremdet, die konkreten Klänge gehen in die Glissandi über und werden mit den synthetischen Klängen vermischt. Die konkreten Ereignisse in den Aufnahmen sind eindeutig als solche zu identifizieren, eine häusliche Klangkulisse. Diese wird an drei Stellen unterbrochen: Zwei mal gibt es circa 20-sekündige Intermissionen, in denen das Licht der Bildschirme ausgeht und der kontinuierliche Klang verstummt. Die Performerin im Aufführungsraum streicht, ohne aufzuschauen, in mehreren Bewegungen mit ihrer

---

<sup>50</sup> Siehe „von außen“ Dokumentation. Letzter Zugriff am 06.09.2023 unter: <https://vimeo.com/569057426?share=copy>

Hand über die Tischplatte. Diese Geräusche werden über ein verborgenes Kontaktmikrophon verstärkt wiedergegeben. In der dritten Unterbrechung wird die Performerin im Raum nicht beleuchtet, aber im Video bleibt der Bildschirm an. Die Performerin im Video greift zu einem auf dem Tisch stehenden, mit Wasser gefüllten Glas. Sie nimmt einen Schluck aus dem Glas, der Klang des Schluckes wird stark verstärkt und nah aufgenommen wiedergegeben. Daraufhin erleuchtet der Bildschirm der Performerin im Raum erneut und die bekannte Klangkulisse erklingt wieder.

Die Performerin im Video und im Raum der Aufführung ist dieselbe. Das Video wurde offensichtlich an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit aufgenommen, doch die Haltung am Tisch vor dem Computer, die die Person einnimmt ist die gleiche, somit ergibt sich die formale Korrespondenz, die das Zwischenspiel zwischen der medialisierten und der zeitlich stattfindenden, „realen“ Aufführung ermöglichen. Die Performerin kommuniziert nicht über Augenkontakt mit dem Publikum, sie verhält sich, als wäre sie nicht auf einer Bühne, als wäre sie in dem Zimmer, das in dem Video zu sehen ist. Die Klänge, die das Publikum hört und konkret in der Umgebung des Raumes im Video verorten kann, werden immer wieder unterbrochen, durch Wiederholung verfremdet, aus der Assoziation gerissen. Das Publikum befindet sich im Konzertraum, nimmt dessen Räumlichkeit wahr, ebenso wie den Eindruck der vermeintlich geometrischen Räumlichkeit des Zimmers, die in einer performativen Räumlichkeit aufgeht, die zwischen zwei Orten schwankt. Die Körperlichkeit der Performerin wird insbesondere in den Momenten der Unterbrechung betont. Sie ist anwesend, sie nimmt teil, sie handelt. Wesentlich ist außerdem, dass sie, obwohl sie tatsächlich in der Aufführungssituation eine Handlung vornimmt, die zwischen musikalisch-rhythmischen Einsatz und banaler, körperlicher Geste schwankt, diese Handlung nicht virtuos oder außergewöhnlich ist. Dies betont umso mehr die schlichte körperliche Präsenz der Performerin. Jeder komponierte Klang in der Performance wird über Lautsprecher wiedergegeben. Durch die Konkretheit der Klänge werden diese direkt mit der Videoebene oder der Performerin im Raum verbunden. Ebenso führen die Verstärkung des Schluckes Wasser und des Streichens auf dem Tisch zu einer klanglichen Nähe, die sich in empfundene Nähe umwandelt.

Die Performerin im Raum ist tatsächlich ko-präsent mit dem Publikum. Sie führt klanglich nachvollziehbare Handlungen aus, somit sind die Bedingungen für traditionelle Liveness erfüllt. Diese Liveness wird jedoch insbesondere durch die Medialisierung der Aufführung verstärkt. Der verstärkte Klang führt zu einer unnatürlichen, intimen Nähe zu

der Performerin. Durch die Korrespondenz von aufgenommenem Video und räumlicher Situation im Aufführungsraum wird die Unterschiedlichkeit der Räume betont. Der im Video gezeigte Raum, sowie die aufgenommenen Klänge verweisen auf einen Raum außerhalb des Konzertraumes, der in seiner Alltäglichkeit mit ähnlichen Räumen assoziiert werden kann, die die ZuhörerInnen aus ihrem eigenen Leben kennen.

Diese Arbeit bezeichne ich bewusst als „Soundperformance“, da alle Elemente, also Klang, visuelle Gestaltung, Narration und Handlung gleich gewichtet werden. Die einzelnen Elemente sind als zeitlicher Ablauf kompositorisch gestaltet.

Die Dokumentation einer solchen Performance ist problematisch. Das Werk kann durch seine Dokumentation nur sehr unzureichend repräsentiert werden, da die spezifische Performativität der Körperlichkeit und der Räumlichkeit in der Videoaufnahme nicht reproduziert werden können.

## 4.2 Soma

*Soma*<sup>51</sup> ist eine fixed-media Komposition für Ikosaeder-Lautsprecher und Klanghemisphäre. Sie wurde im Juni 2023 im IEM Cube uraufgeführt und hat eine Länge von 04:50 Minuten. Im Cube umfasst die Klangkuppel den ganzen Raum. Der Ikosaeder-Lautsprecher wurde mit ca. einem Meter Abstand in einer Ecke des Raumes positioniert, sodass die Hälfte der Membranen direkt gegen die Oberflächen der Wände des Raumes spielen.

Als Ausgangspunkt der Komposition dienten theoretische Überlegungen zur Kombination dieser unterschiedlichen Lautsprechersysteme: Wie kann ihre Verschiedenheit betont und gleichzeitig als künstlerisches Ausdrucksmittel verwendet werden? Kann der Ikosaeder-Lautsprecher, gerade im Kontrast zu der Kuppel von Lautsprechern, eine performative Präsenz und Körperlichkeit als Instrument mit wahrnehmbar spezifischen Eigenschaften bekommen?

Das Klangmaterial besteht mit wenigen Ausnahmen aus Aufnahmen von gesprochener Sprache, die mit verschiedenen granularen Techniken verarbeitet wird. Die Sprache als Quelle ist mit Ausnahme weniger Stellen im Stück kaum zu erkennen.

---

<sup>51</sup> Siehe „Soma“ Aufnahme (binaurale Version). Letzter Zugriff am 06.09.2023 unter: [https://soundcloud.com/leonie-strecker/soma-for-icosahedral-loudspeaker-and-loudspeaker-hemisphere-binaural?si=9423886cc959463aae761e471e11dce9&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/leonie-strecker/soma-for-icosahedral-loudspeaker-and-loudspeaker-hemisphere-binaural?si=9423886cc959463aae761e471e11dce9&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

Aufgenommene Klänge anstelle von Synthese wurden gewählt, da sie eine große natürliche Varianz in Spektrum, Dynamik und Dichte besitzen. Stimme wird insbesondere verwendet um somit performative und assoziative Eigenschaften zu untersuchen und zu verarbeiten.

Die Stimme wird in dem Stück mit unterschiedlichen Techniken der Granularsynthese verarbeitet. Kompositorisch werden zwei Ansätzen der Abfolge der Grains unterschieden: Einerseits werden Reihen von Impulsen verwendet, die synchron granuliert werden und bei denen sich der Pointer im Buffer sehr langsam, kaum merklich, durch die Aufnahme bewegt. Dies resultiert in einem maschinellen, artifiziellen Klang, in dem die Stimme als Ursprung nicht erkennbar ist. Andererseits werden Grains verwendet, die sich asynchron innerhalb eines größeren Abschnittes der Aufnahme bewegen, insbesondere an Stellen, an denen sich gesprochene Vokale befinden. In den daraus resultierenden Klangwolken kann die Stimme als Ursprung, oder zumindest einen nicht-synthetischen Ursprung des Klanges erkannt werden.

Diese Ansätze sollten zunächst strikt getrennt werden, indem jeder klangliche Ansatz einem System zugeordnet wurde. Diese strikte Trennung wurde nach einiger Zeit aufgehoben, da es sich als sehr interessant herausgestellt hat, Übergänge zwischen den Systemen zu komponieren. Diese Übergänge werden im Stück durch in zeitlicher Korrespondenz stehende Verwendung von ähnlichem oder gleichem Klangmaterial erzielt. Für die Grain-Wolken wird jedoch ausschließlich der Ikosaeder-Lautsprecher verwendet. Dieses Klangmaterial wird an bestimmten Punkten im Stück eingesetzt, um den Instrumentencharakter des Lautsprechers klanglich hervorzubringen. Um die instrumentenhafte und somit körperliche Präsenz des Lautsprechers zu betonen, gibt es ebenfalls mehrere Einsätze, an denen ein kurzer, perkussiver Klang ertönt, gefolgt von einer Pause. Diese Momente passieren unvorbereitet und sollen dazu dienen, die Aufmerksamkeit ruckartig aus dem Raum auf den Lautsprecher zu ziehen.

In dem Stück wurde versucht, Übergänge zwischen einer diffusen, artifiziellen Räumlichkeit und dem geometrischen Raum der Aufführung zu schaffen. Dies geschieht zum Beispiel am Anfang des Stückes. Es beginnt mit zwei Reihen von Grain-Impulsen, die zunächst von einer Wand als Reflektion kommend gehört werden. Die Reflektionen färben den Klang. Ebendieser Klang wird im Verlauf in der Lautsprecherkuppel aufgegriffen, an der gleichen Stelle im Raum, dieses Mal aber ohne die Präsenz der Reflektionen. Darauf folgend wird der Klang in der Kuppel im Raum nach hinten bewegt, der artifizielle Charakter kommt nun stärker hervor. Parallel dazu erklingen die Grain-

Wolken zum ersten Mal. Diese werden ebenfalls als Reflektionen von den Wänden gehört, es soll ihnen eine Präsenz im geometrischen Raum gegeben werden. Diese Klänge bleiben, obwohl stark bearbeitet, hauptsächlich im vokalen, mittleren Frequenzspektrum. Durch die klanglichen und räumlichen Kontraste ergibt sich ein Zusammenspiel aus performativer Räumlichkeit und klanglich evozierter Körperlichkeit. Die Komposition kann nicht in traditioneller Weise live gespielt werden, es gibt keine menschlichen Performer, sie ist fixiert. Dennoch kann in der Aufführung eine performative Verbindung zwischen Klang, Raum und somit auch dem Publikum, das sich im Raum befindet, hergestellt werden.. In diesem Sinne kann sie virtual liveness erzeugen, aber auch eine Form von corporeal liveness, da der Ikosaeder-Lautsprecher insbesondere im Kontrast zu der Lautsprecherkuppel eine eigene Präsenz als Klang-Körper bekommt, sowie spatial liveness, da der Klang über die Reflektionen den Raum artikuliert und für jede Hörposition unterschiedlich ist.

### 4.3 Terminal

*Terminal* ist ein Stück für eine Performerin, Live-Elektronik und Multichannel-Zuspielung. Es wurde von der Musikbiennale in Venedig in Auftrag gegeben und wird dort im Oktober 2023 uraufgeführt.

Das Stück basiert auf der Idee, dass eine Stimme andere Stimmen steuert. Dies wird metaphorisch und wortwörtlich verhandelt.

Die Performerin benutzt ihre Stimme als Interface, um die Live-Elektronik zu steuern. Das Publikum kann die Stimme jedoch nicht hören, es sieht nur die Mundbewegungen, Mimik und Gestik der Performerin. Sie steuert mit ihrer Stimme Parameter der Multichannel-Zuspielung, deren Grundlage Aufnahmen von anderen Stimmen bilden. Sie steuert somit den Klang der anderen Stimmen.

Diese Stimmen stammen von Interviews, die ich mit verschiedenen Menschen geführt habe, die mir in unterschiedlicher Weise nahestehen und die Macht über mich ausüben. Inhaltlich wurden sie zu ihrem Gebrauch der eigenen Stimme befragt, über Erinnerungen, die sie an ihre eigene oder Stimmen anderer Menschen haben, und über den Gebrauch von Stimme als ausübendes Instrument von Macht und Entscheidungsgewalt. Diese Reflektionen sind inspiriert von den Ideen und Konzepten des Philosophen und Kulturtheoretikers Mladen Dolar über die Ethik, Politik und Ästhetik der Stimme.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, (Frankfurt a. M. 2007).

Abgesehen von den Interviews werden synthetische Klänge und Fieldrecordings von Orten, an denen große Menschenmengen zufällig versammelt sind, wie zum Beispiel der Piazza San Marco in Venedig, verwendet. Die Stimmen, die in dem Stück zusammenkommen, werden mit der Stimme der Performerin gesteuert, es soll ein Prozess der Aneignung stattfinden.

Die Steuerung der Zuspiegelung wird umgesetzt, indem die Stimme der Performerin mit Machine Listening-Techniken in der Software Supercollider analysiert wird. Es werden spektrale Deskriptoren für *Pitch*, *Flatness*, *Centroid* sowie *Amplitude* und *Onset Detection* verwendet. Die erhaltenen Werte werden kontinuierlich gesammelt und beeinflussen zu bestimmten Zeitpunkten Parameter der Zuspiegelung, insbesondere die Spatialisierung und die Amplitude, sowie Einsätze von bestimmten Teilen der Zuspiegelung. Klanglich arbeite ich mit der Idee, einerseits Übergänge von den einzelnen Stimmen hin zu einem diffuseren, chorischen Stimmeindruck zu schaffen, andererseits mit Übergängen von relativer Verständlichkeit und Unberührtheit der individuellen Stimmen hin zu einer kompletten Abstraktion und Zerstörung der stimmlichen Identität, Semantik und Individualität.

Die Performerin ist anwesend, ihre Stimme steuert die Klangereignisse, aber die Stimme selbst ist nicht hörbar. Nur ganz am Ende des Stückes ist ihre Stimme tatsächlich *live*, in Echtzeit über das Mikrofon verstärkt zu hören. Sie ist also klar körperlich präsent und das Publikum sieht, dass sie ihren Mund bewegt. Es soll vermittelt werden, dass ihre Handlungen Einfluss auf den Klang haben, auch wenn dieser nicht genau bestimmt werden kann.

Dieser Zusammenhang zwischen den Aktionen der Performerin und dem Klang soll klar etabliert werden, um den assoziativ-musikalischen, performativen Raum frei entfalten und gestalten zu können. Um dies zu erreichen, werden in den ersten ca. fünf Minuten des Stückes einfache kausale Beziehung zwischen beiden hergestellt, indem einzelne, klar durch Pausen voneinander getrennte Klangereignisse mit einzelnen, leise gesprochenen Wörtern, - das heißt für das Publikum: einzelnen Mundbewegungen – ausgelöst werden. Eine kurze Handlung, auf die ein Klangfragment folgt. Diese Passage dient auch dazu, einzelne Klangelemente musikalisch einzuführen. Die Einsätze werden durch Lichteinsätze unterstützt. Im weiteren Verlauf des Stückes wird das Mapping von Analysedaten zu resultierendem Klang freier gestaltet.

Ein zentraler Aspekt dieses Stückes ist für mich die Beziehung zwischen der Stimme (den Stimmen) und dem Performer-Körper. Beide sind anwesend, als getrennte Elemente. Sie

sind verbunden, aber die Verbindung ist nicht genau nachvollziehbar, sie ist gestört. Die Stimme nimmt den Raum ein, vermittelt über andere Stimmen. In diesem Sinne wird die Körperlichkeit der Performerin mit der Körperlichkeit aller anderen Stimmen vermischt, durch die sie sich ausdrückt.

Das Stück erfüllt die Bedingungen von traditioneller Liveness, da eine Performerin anwesend ist, die ihre Stimme als Instrument benutzt. Obwohl die Stimme medial durch andere Stimmen und Klänge vermittelt wird und getrennt wird von ihrem Körper, können somit spatial liveness, temporal liveness und corporeal liveness entstehen.

Für die Aufführung wurde zunächst eine Verstärkung der Trennung von Performerin und Publikum geplant, indem die Performerin in einem speziell konstruierten Raum im Raum der Aufführung sitzt und durch ein Fenster gesehen wird. Dieses Fenster sollte erst zum Schluss des Stückes geöffnet werden, bevor die eigentliche Stimme zum ersten Mal zu hören ist. Dies kann aus organisatorischen Gründen bei der Uraufführung so nicht umgesetzt werden, soll aber als Weiterentwicklung für eine potenzielle nächste Aufführung realisiert werden.

## 5. Fazit

Im Rahmen dieser Arbeit wurde Erika Fischer-Lichtes Theorie des Performativen im Hinblick auf die performative Erzeugung von Material untersucht. Die von ihr benannten Kategorien der Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit wurden beschrieben und im Folgenden auf ihre Verwendbarkeit im Kontext elektroakustischer Musikaufführung geprüft. Es wurde herausgearbeitet, dass diese Kategorien in der Aufführung elektroakustischer Musik vorhanden sind. Material kann in der Aufführung von elektroakustischer, elektronischer und akusmatischer Musik performativ erzeugt werden. Somit kann die bewusste performative Erzeugung von Material auch ein integraler Bestandteil des Kompositionsprozesses sein.

Fischer-Lichte lehnt eine Medialisierung von Aufführungen ab, indem sie als Bedingung für eine Aufführung die Ko-Präsenz von PerformerInnen und Publikum sowie eine unmittelbare Nachvollziehbarkeit von körperlichen Handlungen beschreibt. Um die Qualität der Wahrnehmung von performativer Erzeugung von Material in Aufführungen zu beschreiben wurde der Begriff der Liveness eingeführt. Dieser Begriff wurde anhand von Theorien von Philip Auslander und Paul Sanden erweitert und auf medialisierte Aufführungen angewendet. Es wurde herausgearbeitet, dass Liveness in medialisierten Aufführungen von elektroakustischer Musik erzeugt bzw. wahrgenommen werden kann.

Anhand der Eigenkompositionen *von außen*, *Soma* und *Terminal* wurde beschrieben, wie Überlegungen zur Erzeugung von performativer Materialität in den Kompositionsprozess einbezogen werden können. Insbesondere wurden die Erzeugung und Wahrnehmung von Körperlichkeit und Räumlichkeit über Klangmaterial, Spatialisierung, Gestaltung des Kontextes sowie der Assoziationen des Publikums veranschaulicht.

Persönlich halte ich es für erstrebenswert, dass die verschiedenen Elemente einer Komposition und ihrer Aufführung in sich geschlossen eine Einheit ergeben und gemeinsam gestaltet werden. Dies führt zu einem Werkverständnis, in dem Komposition und Aufführung als Wahrnehmungssituation gemeinsam das Werk bestimmen.

Künstlerisch und kompositorisch finde ich das Verhältnis von An- und Abwesenheit und die somit entstehende Präsenz von Menschen, Objekten und Orten in einer Aufführung interessant und produktiv. Ich suche verschiedene Formen, um diese zu vermitteln. Diese Formen können und sollen unterschiedlich sein und den Umständen des Werkes und der Aufführung entsprechen.

## Literaturverzeichnis

Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*.

Auslander, Philip. "Digital Liveness. A Historico-Philosophical perspective." In: *PAJ. A Journal of Performance and Art* Vol 102 (2012): 3-11.

Austin, John. *How to do things with words*. Oxford: Claredon Press, 1962.

Brüstle, Christa. *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013.

Brüstle, Christa. „Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten.“ In: *Kommunikation-Gedächtnis-Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn.“* Hg. von Moritz Csáky und Christoph Leitgeb, 113-132. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." In: *Theatre Journal* Vol. 40, Nr. 4 (Dezember 1988): 519-531.

Butler, Mark. *Playing with something that runs: Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop Performance*. Oxford: University Press, 2014.

Ciciliani, Marko. "Towards an Aesthetic of Electronic-Music Performance Practice." In: *Proceedings ICMC|SMC* (2014): 262-268.

Dolar, Mladen. *His master's voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.

Emmerson, Simon. *Living Electronic Music*. Hampshire und Burlington: Ashgate, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2004.

Fischer-Lichte, Erika. „Die verwandelnde Kraft der Aufführung.“ In: *Die Aufführung. Diskurs-Macht-Analyse*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost, Frank Richarz, Nina Tecklenburg, 11-27. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012.

Kolesch, Doris. „Stimmen Hören. Performativität und die Erforschung auditiver Kultur.“ In: *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Hg. Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 217-226.

Meyer, Petra Maria (Hg.). *Performance im medialen Wandel*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Sanden, Paul. *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology and the Perception of Performance*. Oxfordshire: Routledge, 2013.

Sharma, Gerriet. "Komponieren mit skulpturalen Klangphänomenen in der Computermusik." (Doktorarbeit, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz), 2016.

Stuart, Caleb. "The Object of Performance: Aural Performativity in Contemporary Laptop Music." In: *Contemporary Music Review* Vol. 22 Nr. 4 (2003): 59-65.

## Internetquellen

Croft, John. "Theses on liveness". Zuletzt aufgerufen am 06.09. 2023.  
[http://john-croft.uk/Theses\\_on\\_liveness.pdf](http://john-croft.uk/Theses_on_liveness.pdf)

Pirò, David und Döbereiner, Luc. „Contingency and Synchronization“. Artistic Research Dokumentation. Zuletzt aufgerufen am 06.09.2023.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/921059/982345>

Sonible. „Iko by IEM and sonible“. Zuletzt aufgerufen am 06.09.2023.  
<https://iko.sonible.com>

Strecker, Leonie. „von außen“. Videodokumentation. Zuletzt aufgerufen am 06.09.2023.  
<https://vimeo.com/569057426?share=copy>

Strecker, Leonie. „Soma“. Audio. Zuletzt aufgerufen am. 06.09.2023.  
[https://soundcloud.com/leonie-strecker/soma-for-icosahedral-loudspeaker-and-loudspeaker-hemisphere-binaural?si=9423886cc959463aae761e471e11dce9&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/leonie-strecker/soma-for-icosahedral-loudspeaker-and-loudspeaker-hemisphere-binaural?si=9423886cc959463aae761e471e11dce9&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)