

---

---

## II ,Neue' Männlichkeiten in ,neuer' Musik?

---

---

Kirsten Reese

## GESCHLECHTSLOSE ELEKTRONISCHE MUSIK? PerformerInnen am Laptop

Elektronische Musik ist geschlechtslos, kann behauptet werden, weil sie körperlos ist. Für ihr Erklängen in einer Aufführungssituation ist es nicht notwendig, dass menschliche Körper auf einer Bühne agieren und an einem Instrument oder mit ihrer Stimme Klang produzieren: Die Maschine kann die Musik erzeugen. Elektronische Apparaturen können zudem vieles, was ein menschlicher Körper nicht umsetzen kann: Sie klingen höher oder tiefer, spielen schneller oder lauter als Menschen es, selbst unter Zuhilfenahme eines Instrumentes, je vermögen würden.

Ob und inwiefern elektronische Musik tatsächlich geschlechtslose Musik ist, soll in diesem Text anhand der sogenannten Laptop-Performance diskutiert werden, einer aktuellen Performance Praxis, bei der Musiker und Musikerinnen von einem Laptop aus auf einer Bühne oder in einem Club-Setting elektronische Musik aufführen. Dabei ist auffallend, dass gerade in diesem aktuellen Genre die bei weitem überwiegende Mehrzahl der Akteure männlich ist. Frauen dagegen sind hier in einem Ausmaß unterrepräsentiert, das im Vergleich zu anderen aktuellen Kunstformen und Szenen, etwa in der Bildenden Kunst, Video- und Medienkunst, Tanz usw., die eher zum Off-Bereich zählen, sich als experimentell verstehen und von jüngeren KünstlerInnen für ein junges Publikum gemacht werden, erstaunt. Die Frage, warum dies so ist, kann anscheinend kaum befriedigend beantwortet werden, Erklärungsversuche sind oft klischeelastig und beschränken sich auf die Wiederholung allgemeiner Beobachtungen. Als Konzertbesucherin und Medienrezipientin sowie als Musikerin, die gelegentlich selbst mit dem Laptop auftritt, bin ich immer wieder mit diesem Thema konfrontiert. An dieser Stelle möchte ich meine Überlegungen anhand eines kurzen Abrisses über historische Aufführungssituationen elektronischer Musik und anhand von Zitaten aus einigen der nicht gerade zahlreichen Texte, die bisher zum Thema Gender/Geschlecht und elektronische Musik veröffentlicht wurden, darstellen und zuspitzen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Das Thema entschlüsselt sich weniger anhand des Gender Begriffs, sondern im Mittelpunkt stehen – historisch-philosophisch vielleicht ‘überholt’ – Geschlecht und Geschlechtszugehörigkeit. Die Gründe dafür liegen einerseits in der eben beschriebenen tatsächlichen unverhältnismäßigen Unterrepräsentanz von Frauen, zum anderen möglicherweise in der abstrakten, nicht-gegenständlichen Natur der Kunstform Musik: In der Bildenden Kunst, in der Performancekunst, im Theater, im Tanz dagegen gibt es Bilder, Sujets, Figuren/Körper, die konkrete Geschlechterrollen zeigen, dekonstruieren und so die Performativität von Gender thematisieren (siehe auch die in diesem Band dokumentierten Tagungsbeiträge aus anderen Disziplinen). Außerdem hat sich die Musikwissenschaft als Disziplin kaum den Diskussionen der Kulturwissenschaft und der Performance Studies geöffnet und sie mit Gender und aktueller Musikpraxis zusammengebracht (vgl. Brüstle 2006), die fruchtbare Forschung zu Musik und Gender der letzten Jahrzehnte bezieht sich größtenteils auf historische Musik.

## HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSSITUATIONEN ELEKTRONISCHER MUSIK

*Gesang der Jünglinge* von Karlheinz Stockhausen war 1956 eine der ersten Kompositionen, zu deren Aufführung im Raum verteilte Lautsprecher verwendet wurden. Es gab weder Musiker, die das Stück interpretierten, noch eine Bühne. Obwohl die Kölner Schule der elektronischen Musik in den 1950er und -60er Jahren in erster Linie synthetische, an Oszillatoren erzeugte und modifizierte elektronische Klänge verwendete, sind in diesem Stück auch aufgenommene Klänge, vor allem Stimmaufnahmen, verarbeitet. Sie verdeutlichen die über das menschliche Vermögen hinausgehenden Möglichkeiten der technischen Apparaturen: Die Stimmen sind am Tonband auseinander geschnitten und neu zusammengesetzt, wodurch zum Teil abrupte Dislokationen entstehen und ‚gepitcht‘, d. h. in der Tonhöhe verändert, werden. Gerade diese Transformation der Stimme, welche die den Menschen bekannteste und nächste Lautäußerung darstellt, löste bei der Aufführung anscheinend Befremden aus: Stockhausen selbst berichtet, dass die ZuhörerInnen bei der Uraufführung lachten. Sie zeigten also eine konkrete körperliche Reaktion, die nicht zum ersten Anliegen der auf Bibeltexten beruhenden Komposition passen will.

Die seit Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein entwickelten technischen Verfahren erlaubten nicht nur die Erzeugung von synthetischen, dem menschlichen Ohr bisher unbekannt Klängen. Ebenso wurde die mediale Aufzeichnung von Klängen aus der realen Lebenswirklichkeit von Menschen möglich. Alltagsgeräusche, menschliche und tierische Laute, Klangumgebungen aus Städten und Landschaften konnten erfasst und gegebenenfalls musikalisch bearbeitet werden. Solche Musik könnte insofern als ‚körperlicher‘ verstanden werden, weil sie direkt an alltägliche Sinneserfahrungen anknüpft. 1930 war *Weekend* von Walter Ruttmann eine der ersten aus Alltagsgeräuschen collagierten Kompositionen. Mit der Möglichkeit, akustische Abbilder zu erzeugen, erschloss sich eine Gegenständlichkeit, die bis dahin den bildenden und darstellenden Künsten vorbehalten war. Das Anliegen des französischen Komponisten Pierre Schaeffer, Begründer der *musique concrète*, war es dagegen, aufgenommene konkrete Klänge so zu abstrahieren, dass sie nicht mehr assoziativ, sondern als musikalische Objekte (mit denen wie mit Tönen komponiert werden könnte) wahrgenommen werden.

Ausgehend von den unterschiedlichen technischen und ästhetischen Ansätzen der Studios der elektronischen Musik in Deutschland und Frankreich kristallisierten sich bis in die 1970er Jahre für sogenannte ‚Lautsprechermusik‘ unterschiedliche Aufführungstraditionen heraus. In Deutschland wurden Lautsprecher um das Publikum herum platziert. Die Verteilung des Klangs im Raum beruht auf Laufzeit- und Pegeldifferenzen und der virtuellen Positionierung von Schallquellen zwischen Lautsprechern, die nur von einem ‚sweet spot‘ optimal zu hören sind, es bildet sich also trotz des Aufgebens der Bühnensituati-

on eine Zentralperspektive heraus. Die Entwicklung in Frankreich kulminierte 1974 in der Schaffung eines ‚acousmoniums‘, eines Lautsprecherorchesters aus bis zu 80 Lautsprechern in verschiedenen Typen und Größen. Die einzelnen Lautsprecher werden auf einer Bühne aufgestellt und angeordnet, man könnte sie insofern als klangproduzierende ‚Körper‘ deuten. Beide Formen der Aufführungen von Lautsprecherkonzerten wurden in der Regel von einem Mischpult in der Mitte des Raumes gesteuert, wo der Komponist saß, manchmal zusammen mit einem oder mehreren Tontechnikern, die ihm assistierten. Der Komponist wird zur beherrschenden Figur der Aufführung, ohne sich tatsächlich in den Mittelpunkt zu stellen, indem er etwa ‚im Rampenlicht‘ von einer Bühne aus agiert. Nach und nach bildete sich parallel die Rolle von spezialisierten InterpretInnen heraus, die für eine kunstvolle Klangsteuerung in der Aufführungssituation verantwortlich waren. In dieser Funktion waren dann auch vermehrt Frauen in Aufführungen präsent, wie z. B. Bernadette Mangin, die jahrelange musikalische Assistentin Pierre Henrys. In Aufführungen bedient sie als ‚offizielle‘ Henry-Interpretin die Regler am Mischpult, während der Meister selbst nur wenige Handgriffe ausführt. Bedeutet dies eine Tradierung der dem 19. Jahrhundert entstammenden geschlechtsspezifischen Rolle der Interpretin auch in diesem Musikgenre, das sich erst im 20. Jahrhundert etablierte?<sup>2</sup>

Geht man in der Geschichte der elektronischen Musik noch vor die Entwicklungen in den Studios der 1950er Jahre zurück, so wird deutlich, dass die ersten musikproduzierenden elektrischen und elektronischen Apparaturen als Musikinstrumente konzipiert wurden. Mit dem Theremin, dem Rhythmicon, dem Trautonium oder den Ondes Matenot wurde selbstverständlich auf einer Bühne von einer oder einem Interpreten musiziert. Bei dem 1919 von Leon Theremin erfundenen Theremin nähert sich die Interpretin mit den Händen den Schwingkreisen um die beiden Antennen des Instruments, die für Tonhöhen und Lautstärken verantwortlich sind. Die unsichtbaren Schwingkreise werden abgegriffen wie eine Saite auf einem Streichinstrument, wobei jedoch keine Berührung zwischen den Gliedmaßen des Interpreten und dem Instrument hergestellt wird, der Kontakt ist quasi körperlos. Die gleichzeitige starke körperliche Präsenz der Interpretin entsteht dadurch, dass deren Hände und Arme sich ‚geisterhaft‘ durch die Luft bewegen. Einer Theremin-Aufführung wurde so immer wieder eine übersinnliche Qualität zugesprochen, die auch mit den unwirklichen Klängen zusammenhing, die das Instrument produziert. Es ist bezeichnend, dass sich schon gleich nach Aufkommen des Theremin vor

---

2 Die Pioniere der akademischen elektronischen Musik waren alles Männer: Herbert Eimert, Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig, in den USA Vladimir Ussachevsky, Otto Luening – dies sind einige der bekanntesten Namen, die bislang in der noch jungen Geschichtsschreibung der elektronischen Musik tradiert wurden. Zumindest in Frankreich scheinen einige Frauen im Studio tätig gewesen zu sein. Dazu und zum Thema der Arbeitsteilung zwischen Komponist/Techniker/Interpret in den frühen Jahren der elektronischen Studios vgl. den Beitrag von Tatjana Böhme-Mehner in diesem Band.

allem Interpretinnen mit diesem Instrument einen Namen machten, etwa die berühmte Clara Rockmore.<sup>3</sup> Die Aura des Übersinnlichen verbindet sich auf ideale Weise mit dem Mythos von der Frau als Medium, und zwar sowohl als Medium bei übersinnlichen Praktiken, als auch als Medium für die Übermittlung Musik eines gottgleichen Schöpfers. Diese im 19. Jahrhundert geprägte Vorstellung wird am Theremin sogar besonders sinnfällig, weil die Musik verstorbener Komponisten quasi direkt aus dem Äther zum Medium gelangen kann, etwa wenn Clara Rockmore Tschaikowskys *Valse Sentimentale* interpretiert.

Als Aufführungssituationen elektronischer Musik weisen die Auftritte John Cages und David Tudors seit den 1950er Jahren ästhetisch in eine andere Richtung. Cage arbeitete in den 50er und 60er Jahren mit einfachsten elektronischen Geräten, Radios, Tonbandmaschinen, ‚cartridges‘ (Tonabnehmer von Plattenspielern) und verwendete alltägliche Geräusche, Medienklänge, Ausschnitte aus eigener Musik und der Musik anderer Komponisten. Material und Struktur der Kompositionen ließ er häufig nach Zufallsprinzipien bestimmen und die Aufführungssituationen, die er vorgab, waren formal weit gefächert: Multimediale ‚Happenings‘ etwa schlossen neben dem Einsatz verschiedener elektronischer und audiovisueller Medien andere Darbietungsformen wie Tanz und Vorträge ein. Bei vielen Aufführungen, die oft zeitlich stark ausgedehnt waren, konnte das Publikum sich frei im Raum bewegen, eine festgelegte Perspektive auf eine bestimmte Bühnensituation gab es nicht. David Tudor schuf in den Aufführungen seiner elektronischen Musik in den 70er und 80er Jahren chaotisch-organische Situationen: Er verschaltete elektronische Oszillatoren und Module ohne eigentlichen klanglichen Input und reagierte in Echtzeit auf phasen-verschobene Feedbackloops, die so entstanden. Die performative Situation hatte wenig von einer inszenierten Bühnenaufführung, auf einem Tisch wurden die verwendeten Geräte ausgestellt und nacheinander miteinander verknüpft und zum Klingen gebracht. Das Setting und die Aktionen des Komponisten/Musikers waren für das Publikum nachvollziehbar, das klangliche Resultat dagegen weniger, weil es auch für den Komponisten ein stark vom Zufall und von lebendiger Interaktion abhängiger Prozess war. Wie bei Cage fanden viele Aufführungen nicht im Konzertsaal, sondern in dem experimentelleren Kontext von Galerien oder Museen statt. Die von Cage und Tudor entwickelten Aufführungssituationen entsprachen ihrer Abwendung von der europäischen klassischen Musiktradition und sind somit ein Beispiel dafür, wie auch in der elektronischen Musik kompositorische Ästhetik und performative Situation in gegenseitiger Abhängigkeit verstanden werden können.

---

3 Bis heute ist die bekannteste Theremin-Virtuosin weiblichen Geschlechts (Lydia Kavina). Auch die Ondes Martenot, welche vor allem in zeitgenössischen Orchester- und Kammermusikwerken französischer Komponisten eingesetzt werden, haben in der überwiegenden Mehrzahl weibliche Interpreten.

## ZEITGENÖSSISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS: LAPTOP-PERFORMANCES

Während in der akademischen elektronischen Musik in den letzten Jahrzehnten allmählich mehr Frauen aktiv und bekannt wurden,<sup>4</sup> sind auch heute noch gerade in der von der experimentellen Pop-Avantgarde und Clubkultur geprägten Szene, sogar in der jungen und jüngsten Generation, Frauen als Produzentinnen eklatant unterrepräsentiert. Das Festival *club transmediale*, das Clubmusikformat des jährlich in Berlin stattfindenden Medienfestivals *transmediale* hat 2004 dem Thema Gender und Körperlichkeit in der elektronischen Musik ein eigenes, bei Suhrkamp erschienenenes Büchlein, *Gendertronics*, gewidmet. In ihrem Vorwort schreibt die Herausgeberin Meike Jansen:

„In den fünf Jahren, in denen der *club transmediale* eine Kommunikationsplattform für das facettenreiche Feld der aktuellen elektronischen Musik stellt, wurden die Organisatoren des Festivals regelmäßig mit zwei Fragestellungen konfrontiert: Erstens sei die große Mehrzahl der Auftretenden männlich, zweitens herrsche eine bestimmte Präsentationsform vor, nämlich die Laptop-Performance. Bei letzterer scheint die körperliche Präsenz auf das unabdingbare Minimum zurückgedrängt, auf am Trackpad spielende Finger und im Monitor versenkte Augen. Man sieht stillgelegte Körper, deren Köpfe – vom Bildschirmlicht spukhaft erhellt – eine kühle Geistigkeit ausstrahlen, die ihr Pendant in Klängen findet, die aus dem Nichts zu kommen scheinen. Nur das Audio-Kabel, welches den Computer mit der Beschallungsanlage verbindet, lenkt, wie eine letzte Nabelschnur, noch vom Eindruck einer spiritistischen Seance ab und ruft stattdessen das Bild des Wissenschaftlers auf, der im Labor gewonnene Ergebnisse vorstellt.“ (Jansen 2004, 11)

Jansens Beschreibung einer Laptop-Performance erinnert einerseits an das ‚Übersinnliche‘ einer Theremin-Aufführung, zum anderen wird deutlich, dass der Eindruck der Unkörperlichkeit daher rührt, dass nur minimale Bewegungen ausgeführt werden, auf der Bühne sitzen ‚stillgelegte Körper‘ ohne performative Präsenz. Jansen verknüpft die Aspekte der Abwesenheit von Frauen mit der Abwesenheit des Körperlichen in Laptop-Aufführungen, um daran anschließend zwei gegensätzliche, als Fragen formulierte Thesen zu referieren:

„Stellt die Ablösung von Formen des Körperlichen – den biologischen Körpern der KünstlerInnen, dem Resonanzkörper akustischer Instrumente und des Konzertraums – in Elektroakustik und Elektronik im wesentlichen eine Neuauflage der die ganze abendländische Kunstgeschichte durchziehenden Männerphantasie absoluten Schöpfertums dar? Und wirkt dadurch als impliziter Ausschlussmechanismus für Produzentinnen oder KünstlerInnen abseits heteronormativer Standards? Oder ermöglicht umgekehrt gerade die Entmachtung der Körperlichkeit neue, postidentitäre Projekte jenseits der ‚dominanten binären Codierungen (männlich/weiblich, schwarz/weiß, Natur/Kultur, Organismus/Maschine)‘ (Tom Holert).“ (Jansen 2004, 11f.)

4 In der ‚mittleren Generation‘ sind die bekanntesten Komponistinnen Kaija Saariaho, Annette van de Gorne, Unsu Chin sowie Pauline Oliveros und Eliane Radigue, die eher der experimentellen Szene zuzurechnen sind, eine bekannte jüngere Elektronik-Komponistin ist Natasha Barrett. Noch lange nicht kann jedoch von einem gleichen oder annähernd ähnlichen Verhältnis von Männern und Frauen in der akademischen elektronischen Musik gesprochen werden.

Verfolgen wir zunächst die zweite These, die elektronische Musik gewissermaßen als Befreiung von der (Geschlechts-)Identität des Körpers interpretiert. Indem Laptop-Performer jede Form von Selbst-Inszenierung zu negieren scheinen, stellen sie ein Gegenbild zu gitarrespielenden, Männlichkeit inszenierenden Rockbands und zur chauvinistischen Rockkultur im allgemeinen dar. Historisch lassen sich die Aufführungssituationen der aktuellen, oft als ‚Experimentelle Elektronika‘ bezeichneten Musikrichtung unter anderem auf die Technobewegung und Clubkultur der späten 1980er und frühen -90er Jahre zurückführen. Techno wiederum folgte mit Disco und House auf Genres, die mit den Emanzipationsbewegungen Homo- und Transsexueller in den 1970er Jahren eng zusammenhängen, und diese Wurzeln waren im Techno vor Kommerzialisierung und *Love Parade* durchaus noch präsent. Die Techno-Musik, die in Underground-Clubs und auf illegalen Openair-Veranstaltungen gespielt wurde, klang vielleicht elektronischer, technischer und ‚kälter‘ als andere Musikgenres zuvor (unter anderem deswegen, weil es keine Gesangsstimmen mehr gab), war aber andererseits extrem körperbetont, da das Tanzen im Mittelpunkt stand. Die Musikjournalistin Pinky Rose berichtet, dass ihre Erfahrungen beim Tanzen bis zu „veränderter geschlechtsspezifischer Selbstwahrnehmung“ reichen konnten:

„Denn es wäre Selbstverleugnung, abstreiten zu wollen, daß es eine Zeitlang und an besonderen Abenden wirklich funktionierte: Fremde Menschen, mit denen man sich auf der Tanzfläche hemmungslos glücklich fühlte, und es war total egal, ob Boy oder Girl – und beinahe noch egal, ob da ein Mann (war ja meistens so) am DJ-Pult an den Reglern (wo er im Dunkeln eh nicht zu sehen war) tobte. Gerade für ältere und spät initiierte Raverinnen stellte es sich aus der Möglichkeit des Vergleichs heraus nahezu wie ein mathematischer Beweis dar: Nachdem ich Jahrzehnte als einziges Mädchen in Kleingruppen von männlichen Avantgarde- und Independent-Nerds unterwegs war, nahm ich auf dem Technofloor [...] wirklich anderes und mich anders wahr als vor den Bühnen, wo, wie auch immer neu erfunden, die Gitarren geschwenkt wurden. Ich fühlte mich befreit vom Präsenzzwang der von Männern konstruierten Wissens- und Bedeutungszusammenhänge [...].“ (Rose 2004, 125f.)

Auf theoretischer Ebene stellten einige Akteure der *Experimentellen Elektronika* einen Bezug dieser minimalistischen, sich stets mit Abweichungen wiederholenden und verändernden, aus kleinsten elektronischen Klangpartikeln zusammengesetzten Musik zum französischen Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus her. Gilles Deleuze und Félix Guattaris *Tausend Plateaus* wurden eine Art modisches Leitbild und *Mille Plateaux* heißt denn auch eines der berühmtesten Labels der *Elektronika*-Musik. Pinky Rose schreibt, dass es das

„selbst erklärte Ziel mancher DJs und Produzenten [war], sich der kontextuellen Bedeutungen in den elektronisch-digitalen Sounds und Samples bewußt zu werden, sie zu transformieren und die Spuren ihrer männlich-hegemonialen Geschichte zu verwischen.“ (Rose 2004, 126)

Auf diese Weise, so Rose weiter, würde eine Antwort auf eine Frage gegeben, die noch gar nicht gestellt worden sei, nämlich die Frage nach einer weiblichen Schreibweise und Ästhetik in der elektronischen Musik, wie sie im Kontext von Literatur bei Deleuze/Guattari anhand von Virginia Woolf und bei der Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Hélène Cixous<sup>5</sup> diskutiert wird. Auf witzig-zugespitze Weise verbindet Rose Zitate aus Texten dieser AutorInnen mit (eigenen) Beschreibungen von *Elektronika*-Musik, um anschließend ironisch zu fragen:

„Hatten es [...] die Jungs geschafft, klangtechnisch eine feministische Revolution in Gang zu setzen, an der die Mädchen – insbesondere in Gestalt der zahlenmäßig weit unterlegenen Elektronikproduzentinnen – kaum einen relevanten Anteil hatten?“ (Rose 2004, 128)

Um zu zeigen, dass ‚die Jungs‘ selbst ihre Theoriediskussion überhaupt nicht mit einem Genderdiskurs in Verbindung bringen, kann exemplarisch ein anderes Buch herangezogen werden: *Soundcultures.  ber elektronische und digitale Musik*, herausgegeben von Marcus Kleiner und Achim Szepanski (Labelgr under von *Mille Plateaux*). Es enthält 13 Beiträge von ausschließlich männlichen Autoren, auf der beiliegenden Kurz-CD finden sich 22 Klangbeispiele von ausschließlich männlichen Musikern. Die Beiträge haben zum Teil naive positivistisch-futuristische Anklänge, teils sind sie seriöser, wie der Aufsatz „Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika“ von Christoph Cox. Cox zeichnet zunächst die historische Entwicklung der akademischen elektronischen Musik im 20. Jh. nach und schreibt resümierend:

„Entsprechend wird elektronische Musik oft als *kalt, unpersönlich, entmenschlicht und abstrakt* charakterisiert. In der Tat sind solche Beschreibungen zutreffend. Elektronische Musik *ist* antihumanistische Musik und sollte als solche affirmiert werden. Sie öffnet die Musik für etwas, was über den Menschen, das Subjekt und die Person hinausgeht: das wahre, nichtorganische Leben des Klanges, das jeder konkreten Komposition bzw. jedem Komponisten vorausgeht, das virtuelle Reich der pr individuellen und pr pers nlichen akustischen Singularitäten und Affekte. Elektronische Musik ist weniger eine Musik menschlicher Wünsche (der Sänger, der Performer), als vielmehr eine Musik maschinischer Wünsche: die Wunschmaschinen der Musik und des musikalischen organlosen Körpers.“ (Cox 2003, 172f.)

Cox f hrt dann fort, indem er konkrete musikalische Analogien der *Experimentellen Elektronika* zu den Theorien von Deleuze/Guatterri benennt. Der letzte Satz seines Beitrags lautet:

„Keine Subjekte, Formen, Themen oder Erzählungen; auf der glatten Oberfläche von *Pulse* und *Drone* liegen nur Flüsse, Cuts, Aggregate, Kräfte, Intensitäten.“ (Cox 2003, 193)<sup>6</sup>

---

5 Rose zitiert aus Cixous' 1976 geschriebenen Aufsatz *Geschlecht oder Kopf* beispielsweise: „[...] ein weiblicher Text, das hört nicht auf, das setzt sich fort. [...] Ein weiblicher Text beginnt auf allen Seiten gleichzeitig“ usw. (Rose 2004, 127).

Die Betonung der Subjektivität und des „präpersönlichen und präindividuellen“ Akustischen in diesen Zitaten kommt einer Vorstellung von Musik als absoluter Musik im Sinne des 19. Jahrhunderts wieder sehr nah und verweist auf die erste These Jansens von der „Männerphantasie absoluten Schöpfer-tums“. <sup>7</sup> Allerdings besteht bei einer solchen Zuordnung durchaus eine Ambivalenz: Auch Cage ging es ja um die ‚Überwindung‘ des Subjekts durch I-Ching und Zufallsoperationen, und die Schilderung ihrer Technoclüberfahrungen durch Pinky Rose verdeutlicht, wie befreiend (eine allerdings über die konkrete Körpererfahrung des Tanzens vermittelte) Subjektivität erfahren werden kann. Bedenklich ist aber, dass Musik, wenn schon nicht mehr als gottgegeben, so doch als Musik ohne menschliche Intention dargestellt wird, und somit (wieder) zu einer Musik ohne gesellschaftlichen, ohne *performativen* Kontext wird. Gender und Geschlecht spielen dann weder in einem musikimmanenten noch in einem sozialen Zusammenhang eine Rolle.

Bei den Auftritten und medialen Inszenierungen von Popbands sind Geschlechteridentitäten präsent, sie werden zugespitzt, im Idealfall wird mit ihnen gespielt und sie werden dekonstruiert. Als elektronische Popband stilisierten *Kraftwerk* die Maschinisierung der elektronischen Musik <sup>8</sup> und inszenierten sie als männlich. Das Besondere der Laptop-Performer hingegen scheint zu sein, dass sie sich eigentlich nicht inszenieren wollen, es aber dennoch tun, weil natürlich jeder Auftritt eine Inszenierung ist. Die bewusste Nicht-Inszenierung in den Anfängen der elektronischen Clubmusik in Form von Identitätsverschleierung (DJs konnten im Nebelmaschinenrauch nicht erkannt werden, Musiker veröffentlichten auf unzähligen kleinen Labels unter verschiedenen Projektnamen usw.) ist lange vorbei. In Magazinen wie *The Wire* zeigen Fotos der *Elektronika*-Künstler, wie homogen die Szene ist: weiße Männer zwischen 30 und 45, unspektakulär in Jeans und T-Shirt gekleidet. Ihr Ausdruck scheint von der jugendlich-frischen unbeholfenen Coolness der Mitglieder einer Popband zu einer reiferen, männlich-ernsten Coolness mutiert zu sein. Im Vergleich zur jahrzehntelang betriebenen längst selbst-reflexiven wenn nicht selbst-ironischen Inszenierung im Pop hat man den Eindruck, dass sie sich ihrer performativen Akte nicht bewusst sind.

---

6 In einem zwei Jahre später erschienenen Aufsatz für den Katalog eines kleinen Festivals zu Elektronik, Komponistinnen, Performerinnen und Klangkünstlerinnen bezieht Cox die Philosophie und Ästhetik von Deleuze/Guattari ganz explizit auf weibliche Musikproduktion (Cox 2005, 13). Es ist im Hinblick auf seinen früheren Text jedoch bezeichnend, dass es möglich ist, in einem ausschließlich von Männern gemachten Sammelband einen Text zum Körper (in) der elektronischen Musik und zu einer neuen, subversiven Ästhetik zu schreiben, ohne Gender und Geschlecht zu erwähnen. In jüngster Zeit scheint diese Nicht-Beachtung etwas zu kippen, zumindest in Klammern (Stuart 2003, 1) oder Fußnoten (Großmann 2006, 7) wird gerade im Zusammenhang mit Laptop-Performances auf das Kaum-Vorhandensein von Frauen hingewiesen.

7 Zum neuen Geniekult in der elektronischen Musikszene vgl. auch Hartmann 2001.

8 Vgl. Julia Gerlach: *Körper & Musik. Körperbilder in der musikalischen Performance sowie intermedialer und partizipativer Musik*, Kapitel 14 Roboter: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/koerper-musik> (15.3.2007).

‚Coolheit‘ ließe sich überhaupt als das hervortretende Merkmal einer Laptop-Performance benennen. Die Immobilität der Auftretenden auf der Bühne, die zur Musik mit ihren oft droneartigen repetitiven Strukturen passt, geht paradoxerweise mit der Macht einher, mit wenigen Clicks an einer kleinen Maschine den Klang (oft in großer Lautstärke) und die Atmosphäre im Aufführungsraum zu beherrschen – eine Inszenierung von ‚Männlichkeit‘? Die Machtposition des Laptop-Musikers wird auch dadurch gestärkt, dass für das Publikum das Geschehen auf der Bühne nicht nachvollziehbar ist. Der Musiker könnte am Laptop seine Soundfiles von *itunes* abspielen und währenddessen seine E-Mails abrufen. Während sonst die Intensität von Aufführungen auch durch eine Verletzlichkeit der PerformerInnen entsteht, die etwas von ihrem Können zeigen, sich offenbaren und das Risiko des Scheiterns eingehen, wirkt eine Laptop-Performance wie eine undurchdringliche Wand.

Die Laptop-Performance, wie sie hier wiederholt beschrieben wurde, ist seit einiger Zeit ‚out‘. Dass der Musiker während der Aufführung E-Mails abrufen, ist zu einem verbreiteten Witz geworden, die performative Qualität der Aufführungsform wurde in der Szene als problematisch erkannt<sup>9</sup>, und in Publikationen wird die Suche nach Alternativen thematisiert.<sup>10</sup> In den letzten Jahren ist der Laptop noch mehr zu dem geworden, was er immer schon war, nämlich auch ‚nur‘ ein normales Musikinstrument, das in Kombination mit akustischen Instrumenten und/oder mit analoger Elektronik, Mischpult, Mikrofonen usw. auf der Bühne selbstverständlich benutzt und gespielt wird (vgl. Gottstein 2006). Dies zeigen Beispiele von einigen Frauen, die in unterschiedlichen Kontexten und Szenen mit Laptop auftreten: Die Britin Kaffe Matthews spielt auf der Bühne neben dem Laptop ihre Geige, deren Klänge sie elektronisch transformiert. Gemeinsam mit AGF aka Antje Greye-Fuchs, Ryoko Kuwajima und Elaine Radigue bildet sie eine Gruppe, die sich in Anspielung an die Verwendung von Laptops *The Lappetites* nennt. In der Improvisations-Szene treten Musikerinnen wie Annette Krebs (Gitarre) und die Schweizerin Charlotte Hug (Viola) neben ihrem Instrument gelegentlich mit Laptop auf. Die in den Niederlanden und Berlin lebende Musikerin Anne Wellmer arbeitet mit Laptop, Video und mixed media. Die norwegische Vokalistin und Elektronikerin Maja Ratkje ist Mitglied der Band *Spunk* und Initiatorin des in einem feministischen Kontext arbeitenden Projekts *Fe-Mail* mit Hild Sofie Tafjord. Ana Maria Rodriguez zählt zu den gelegentlich mit Laptop auftretenden akademisch ausgebildeten ElektronikkomponistInnen, die ihre Musik in Programmiersprachen wie Max/Msp, Pure Data oder SuperCollider programmieren. Auch Kevin Blechdom, geboren 1978, programmiert Patches in Max/Msp, ihre Auftritte

9 Manche Performer fangen nun an, auf der Bühne körperbetonter zu agieren. Das wirkt dann noch mehr so, als hätten die ‚Jungs am Laptop‘ noch nachzuholen, was Post-Rock-Pop-Performer an spielerischer Selbst-Inszenierung schon gelernt haben.

10 Caleb Stuart plädiert für neue performative und installative Hörsituationen (vgl. Stuart 2003), Kim Cascone für Bewusstseinsbildung und eine „aktive Rezeption“ der HörerInnen ohne falsche Erwartungen an die Performativität elektronischer Musik (Cascone 2003, 106).

gehen in Richtung eines provozierend inszenierten Trash-Pop. Zu einer etwas älteren Generation zählen die US-amerikanischen Musikerinnen Pamela Z und Laetitia Sonami. Pamela Z nutzt den Laptop, um Samples zu triggern und ihre Stimme zu verfremden, Laetitia Sonami ist durch selbst entwickelte Sensor-Interfaces wie den *lady's glove* bekannt geworden, mit dem sie in Verbindung mit dem Laptop während einer Aufführung Klänge, mechanische Geräte und Licht kontrollieren kann. Weiterhin arbeiten viele Frauen im Bereich von Installationen und Klangkunst mit dem Laptop. Eine echte ‚ausschließliche‘ Laptop-Performerin ist mir allerdings nicht bekannt.<sup>11</sup> Das Vorhandensein einer Vielzahl von performativen und installativen Aufführungssituationen, bei denen der Laptop verwendet wird, zeigt, dass die reine Laptop-Performance eine Zuspitzung ist, an der sich allerdings die Geschlechtsthematik in der elektronischen Musik exemplarisch darstellen lässt. Denn auch in dem weiteren Feld der Performance aktueller elektronischer Musik mit oder ohne Laptop sind Frauen in der Minderzahl.

Bei der Frage danach, warum nach wie vor so wenige Frauen in der experimentellen elektronischen Musik aktiv sind, wird häufig noch auf eine durch Biologie und Sozialisierung bedingte geringe Affinität zur Technik verwiesen.<sup>12</sup> Ich würde dagegen den sozialen und gesellschaftlichen Kontext betonen, in dem Musik, so abstrakt sie auch sein mag, immer aufgeführt wird. Der Künstler und Musiker Carsten Nicolai, der sich erfolgreich in der Szene der Bildenden Kunst sowie in der experimentellen elektronischen Musik bewegt, erklärte in einem Interview, dass für ihn das Musikmachen im Vergleich zur Kunst eine wesentlich sozialere, kollaborativere Tätigkeit ist. Das stimmt: Musiker treten bei Konzerten nacheinander in verschiedenen Sets auf, jammen, laden sich gegenseitig zu (selbstorganisierten) Festivals ein, unterstützen sich über Mailinglisten bei Fragen der Software-Programmierung usw. Diese Situation hat aber auch die Kehrseite, dass die sozialen Räume, in denen diese Musik stattfindet – Clubs, CD-Labels, Mailinglisten, E-Zines usw. – von Netzwerken geprägt zu sein scheinen, in denen unsichtbare und unbewusste geschlechtsspezifische Ein- und Ausschlüsse stattfinden. Gerade in unreglementierten ‚underground‘-Strukturen können ungeschriebene Codes stärker vorhanden sein als in reglementierten Strukturen wie Schulen, Hochschulen oder Medien. Es wäre eine Aufgabe für zukünftige musikwissenschaftliche Forschung, geschlechtsbezogene soziologische Untersuchungen mit ästhetischen Fragestellungen zusammenzubringen.

---

11 Die Japanerin Sachiko M ist eine der wenigen Frauen, wenn nicht gar die einzige, die regelmäßig in der Szene der Laptop-Performer auftritt, allerdings verwendet sie keinen Computer, sondern musiziert am Mischpult mit Sinustönen.

12 Aufgrund eigener Erfahrungen mit Projekten an allgemeinbildenden Schulen, bei denen ich mit Schülerinnen und Schülern elektronische Musik produziert habe, bin ich sehr skeptisch, ob diese Argumentation hinsichtlich einer jüngeren Generation noch tragfähig ist.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Brüstle, Christa (2006): „Performance studies' – Impulse für die Musikwissenschaft.“ In: Herr, Corinna/Weitmas, Monika (Hrsg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Köln, Weimar: Böhlau (Musik – Medien – Geschlecht. Studien zur europäischen Kultur; Bd. 1), 253–268.
- Cascone, Kim (2003): „Deterritorialisierung, historisches Bewusstsein, System. Die Rezeption der Performance von Laptop-Musik.“ In: Kleiner, Marcus/Szepanski, Achim (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 101–106.
- club transmediale/Jansen, Meike (Hrsg.) (2005): *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Cox, Christoph (2003): „Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika.“ In: Kleiner, Marcus/Szepanski, Achim (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 162–193.
- Cox, Christoph (2005): „A La Recherche d'une Musique Féminine.“ In: Dzuverovic, Lina/Neset, Anne Hilde (Hrsg.) *Her Noise*. Newcastle: Forma, 9–13.
- Gottstein, Björn (2006): „Komplott und Metapher. Der Laptop als Musikinstrument.“ In: *Positionen 68, Themenheft „Laptop“* (August 2006), 10–13.
- Großmann, Rolf (2006): „Die Spitze des Eisbergs. Schlüsselfragen musikalischer Laptopkultur.“ In: *Positionen 68, Themenheft „Laptop“* (August 2006), 2–7.
- Hartmann, Andreas (2001): „Electronic Ladyland. Techno versprach einst die Auflösung tradierter Geschlechterverhältnisse. Die Realität ist ernüchternd: Über Frauen in der elektronischen Musikszene.“ taz 27.4.2001.  
<http://www.taz.de/dx/2001/04/27/a0124.1/textdruck>. (24.4.2007)
- Rose, Pinky (2003): „Reset: Weiblich?“ In: club transmediale/Jansen, Meike (Hrsg.): *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, 125–132.
- Stuart, Caleb (2003): „The Object of Performance: Aural Performativity in Contemporary Laptop Music.“  
<http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Stuart.pdf> (23.3.2007).