



Gerhard Zander  
Gerald Fiebig  
**Modul 3**

*No input & prepared guitar* live in concert  
t-u-b-e Galerie für radiophone Kunst  
München 2009-11-12

Attenuation Circuit ACL 1002  
Released in 2010  
First edition: / 50

[www.myspace.com/attenuationcircuit](http://www.myspace.com/attenuationcircuit)  
[attenuation-circuit@web.de](mailto:attenuation-circuit@web.de)

**Zander/Fiebig, Gestenmacher**

Gerald Fiebig

Der Konzertmitschnitt auf dieser CD entstand im Rahmen einer Reihe der t-u-b-e mit dem Themenschwerpunkt »Gesten«.

- (1) Anonyme Liner Notes zu Dieter Schnebel u.a.:  
Visible Music. CD Sony Music 2004, unpag.  
(2) Albrecht Wellmer: Versuch über Musik und Sprache.  
München 2009, S. 222  
(3) John Cage: A Year From Monday, Middletown 1967,  
S. 78. Zitiert nach Wellmer, a.a.O., S. 222

Die sichtbaren Gesten, die zu jedem Musizieren gehören, sind hier nicht mitdokumentiert - aber kann man auch einen spezifischen akustischen Gestus unserer Musik identifizieren, eine Haltung, die in dieser Musik hörbar wird? Da vom multisensualen Live-Ereignis auf der CD nur der Klang bleibt, sollten wir uns dieser Frage aus der Perspektive des Hörens nähern.

»Listening closely is more important than making sounds happen«, soll der amerikanische Komponist Alvin Lucier einmal gesagt haben - die vielleicht pointierteste Formulierung einer Tendenz in der Musik des 20. Jahrhunderts, die »die Entstehung von Musik zunehmend ins Hören verlegt« (1). Wie so viele entscheidende musikalische Anregungen jenes Jahrhunderts, in dessen Koordinaten wir uns auch heute noch bewegen, ist diese Tendenz u. a. mit dem Namen von John Cage verbunden, der das Hören immer wieder zum Thema seines Nachdenkens über Musik machte.

Beim Hören seiner Musik, so Cage, solle die Aufmerksamkeit »nicht auf einen vorgeprägten Zusammenhang gerichtet sein, sondern auf das Hören selbst« (2): »not focussing attention but letting attention focus itself« (3).

Unter »vorgeprägtem Zusammenhang« kann man hier all jene musikalischen Strukturen verstehen, die der Hörer durch seine Sozialisation erlernt und durch die Konventionen seiner Kultur so verinnerlicht hat, dass sie seine Erwartungen beim Hören jeder Art von Musik prägen und ihm somit das Entziffern musikalischer Ausdrucksgesten ermöglichen. Salopp ausgedrückt: Der vorgeprägte Zusammenhang - von Dur- und Molltonarten, von tradierten Kadenzten - ist das, was dem Hörer sagt, ob der Komponist ein fröhliches oder trauriges Stück geschrieben hat und was er - der Hörer - beim Anhören gefälligst zu empfinden hat.

Cage hat sich mehrfach gegen den Vorwurf verwahrt, er sei gegen Emotionen. Er war allerdings entschieden der Meinung, dass jeder Hörer seiner Musik im Hören seine ganz eigenen Empfindungen entdecken solle, anstatt sich der im Kern autoritären Vorgabe des Komponisten unterzuordnen. Insofern zielt die von ihm ermunterte Hörhaltung auf eine Befreiung des Hörers ab. Dieses Ziel teilt Cage - bei allen Unterschieden - mit den verschiedensten Musikern des 20. und 21. Jahrhunderts, von der Musique concrète bis zum Free Jazz. Auch die experimentell improvisierende Musik, die wir seit etwa drei Jahren betreiben, hat sich diesem Ansatz verschrieben. Cage selbst hielt freie Improvisation aber für einen ungeeigneten Weg zur Befreiung des Hörers. Sein Argument war, in einer von Vorgaben völlig freien Ausgangssituation würden die Musizierenden immer wieder auf die vorgeprägten Strukturen ihrer erlernten Techniken und Vorlieben zurückfallen, dem Hörer würde aus neuen Schläuchen immer wieder derselbe alte Wein in die Ohren gekippt. Bei den traditionell ausgebildeten Profimusikern, mit denen Cage seine schlechten Erfahrungen machte, mag diese Sorge berech-

tigt gewesen sein. Unsere musikalische Praxis sichert sich gegen dieses Risiko jedoch in zweierlei Hinsicht ab.

Erstens haben wir als musikalische Autodidakten prinzipiell kein festgefahre-  
nes Repertoire an Spieltechniken. Damit aus der wachsenden Routine auch  
keines entstehen kann, erproben wir immer wieder neue Klangquellen, de-  
ren hörbare Hervorbringungen auch für uns nicht ganz vorhersehbar sind.  
Die Feedbacks des No-input-Mischpults sind vielleicht das beste Bei-  
spiel für diese gewollte Unberechenbarkeit. Durch experimentelle  
Präparationen, die erst in der Livesituation stattfinden, kann man aber  
auch ein ver- gleichsweise 'beherrschbares' Instrument wie die Gitarre  
für das Unerwartete öffnen.

Schon wer solistisch auf einem derartigen Instrumentarium improvisiert,  
muss beim Musizieren seine Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf sein  
eigenes Hören richten. Die klaren Botschaften fester Tonhöhen oder gar  
notenschriftlich fixierbare musikalische Zeichen werden sich mit einem  
solchen Set-up nicht hervorbringen lassen, deshalb bleibt zur Orientie-  
rung in der gerade entstehenden Musik nur das Hören.

Bevor das Instrument erklingt, weiß der Spieler selbst nicht genau, was die  
Gesten seines Körpers, der das Instrument bedient, an Klang hervorbringen  
werden. In den Gesten dieser Art von elektroakustischer Improvisation  
drückt sich also keine Innerlichkeit aus, in deren Stimmung der Spieler den  
Zuhörer eintauchen will. Die entstehenden Klänge entstehen vielmehr im  
Spannungsfeld zwischen den Intentionen des Spielers und der Eigengesetz-  
lichkeit seines Instrumentariums. Zweifellos sind die klingenden Gesten ein  
Effekt von etwas, aber dieses Etwas ist keinesfalls - wie es die traditionelle,  
dem Entziffern der vorgeprägten Strukturen verpflichtete Hörhaltung der  
Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ebenso wie die der konventionel-  
len Popmusik vorsieht - die Subjektivität des  
Komponisten.

»Unterscheiden wir also«,  
um einmal Roland Barthes' in  
Analogie zur Musik entwickelte  
Überlegungen zur bildenden Kunst  
wieder direkt auf den Bereich des  
Akustischen anzuwenden, »die *Botschaft*,  
die eine Information hervorbringen  
will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis  
hervorbringen will, und die *Geste*, die  
alles Übrige (»das Zusätzliche«)  
hervorbringt, ohne unbedingt  
etwas hervorbringen zu  
wollen.« (4)

(4) Roland Barthes:  
*Cy Twombly oder Non multa  
sed multum. In: ders.: Der ent-  
gegenkommene und der stumpfe  
Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt  
am Main 1990, S. 168*

»Der Künstler (behalten wir dieses etwas kitschige Wort noch bei) ist von seinem Status her ein Gestenmacher: Er will einen Effekt erzeugen, und will es gleichzeitig nicht; die Effekte, die er erzeugt, hat er nicht unbedingt gewollt [...]. So wird in der Geste die Unterscheidung zwischen Ursache und Wirkung, Motivation und Zielrichtung, Ausdruck und Überredung aufgehoben. [...] Im (japanischen) Zen nennt man diesen jäh (mitunter sehr zarten) Bruch unserer Kausallogik (ich vereinfache) *Satori*« (4). Gerade die Analogie zum Zen unterstreicht die Parallele zwischen der grafischen und der akustischen Geste. Denn eben die sich von vorgeprägten Strukturen befreiende Konzentration auf die eigenen Bewusstseinsprozesse (hier: Hörprozesse) bei vorurteilsfreier Akzeptanz dessen, was sich ohne den Einfluss des eigenen Ichs ereignet, ist auch eine Grundhaltung des Zen. Weil die uns umgebenden Klänge als weniger steuerbar empfunden werden als die visuellen Eindrücke, wird das Hören in der Zen-Praxis bezeichnenderweise immer wieder als Paradigma für diese (anzustrebende) Haltung herangezogen: »Ich verstehe nichts vom Bewusstsein. Ich versuche meinen Schülern lediglich beizubringen, wie man dem Gesang der Vögel lauscht.« (5)

(4) Roland Barthes: *Cy Twombly oder Non multa sed multum.*  
In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.*  
Frankfurt am Main 1990, S. 168

5) Shunryu Suzuki Roshi, zitiert nach  
Arndt Büssing/Michael Wenger: *Der Tau am Morgen ist weiser als wir. Alte und neue Zen-Geschichten.*  
Bielefeld 2003, S. 66

Mit unserem Bekenntnis zur Freiheit unserer Zuhörer wäre es allerdings nicht weit her, wenn wir ihnen mit unserer Musik eine meditative Praxis vorschreiben würden. Die konzentrierte Offenheit für das Sich-Ereignen der Klänge, die hier in Begriffen beschrieben wurde, die dem Zen entlehnt sind, benennt lediglich eine ganz praktische Voraussetzung für das improvisierte Spiel - unabhängig von spirituellen oder philosophischen Deutungen. Sobald an einer Improvisation mehr als ein Spieler beteiligt ist, liegt eine soziale Deutung des Musizierens ohnehin viel näher. Die Aufführung von Musik vor Publikum ist ja immer eine soziale Praxis: Musizierende und Zuhörende treten in eine durch gesellschaftliche Codes vermittelte Beziehung zueinander, aber natürlich auch die Musizierenden untereinander. Schon die Interaktion mit der Objektwelt (in Gestalt der technologischen Instrumente) ist, wie wir gesehen haben, potenziell komplex. Sobald mehr als ein Subjekt seine eigenen Ziele verfolgt und dabei auf andere trifft, wird eine Situation schnell unübersichtlich, um nicht zu sagen chaotisch. In einer unübersichtlichen Situation durch Kooperation Struktur zu schaffen, aus dem Chaos der Wirklichkeit eine Geste entstehen zu lassen - das ist die Herausforderung, der sich frei improvisierte Musik immer wieder von Neuem stellt. Vielleicht macht das den besonderen Weltbezug und die Lebendigkeit dieser Musik aus - denn sind Unübersichtlichkeit und Unvorhersehbarkeit, ebenso wie die Vergänglichkeit, nicht zentrale Charakteristika unseres Lebens?

## Außerirdische aus dem Mischpult

Timo Lokoschat

Die Augsburgers Klang-Künstler Gerhard Zander und Gerald Fiebig holen in der Münchner »tube« Musik raus, wo eigentlich keine sein dürfte

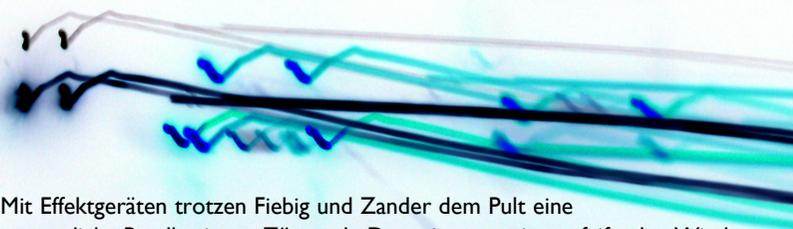


Die Location sieht ein bisschen aus wie das Tonnengewölbe im Augustinerkeller am Rundfunkplatz. Die Geräusche in der t-u-b-e, einer viel zu wenig bekannten Münchner Klanggalerie, sind jedoch anders. Zwar gibt's auch Bier, aber statt einer Blaskapelle steht in der Mitte des Raumes nur ein Tisch mit schwarzer Decke. Es ist die Arbeitsfläche für Gerald Fiebig und Gerhard Zander, zwei Augsburgers Experimentalmusiker, die gestern Abend ein Programm mit dem für Laien eher gar nichts versprechenden Namen »No input & prepared guitar« darboten.

Auf dem Tisch: Mischpulte, Kabelsalat und fast mehr Knöpfe, Schalter und Regler als in einer Boeing 747. Sonst: keine Instrumente. Keine Geige, kein Kontrabass, kein Klavier, keine Trompete, nicht mal eine Triangel. Und trotzdem kommen Töne, wo eigentlich keine sein dürften. Musik aus Nichts.

*Balzrufe einer noch zu erschaffenden Spezies*

Da ist tatsächlich nur das »No-input Mixing Board«, ein Mischpult, dessen Input mit dem Output verbunden wird und daher Rückkopplungsgeräusche erzeugt. Was normalerweise nach einer missglückten Mikroprobe vor einem Lady-Gaga-Konzert klingt, klingen müsste, verwandelt sich unter den Händen der zwei Augsburgers jedoch in sanfte Sphärenklänge.



Mit Effektgeräten trotzen Fiebig und Zander dem Pult eine erstaunliche Bandbreite an Tönen ab: Da meint man einen pfeifenden Wind zu hören, einen mittelsamen Außerirdischen, gellende Schreie, zwitschernde Vögel, melancholische Wale, aufgeregte Affen, bettelnde Seehunde, fauchende Drachen, Balzrufe einer noch zu erschaffenden Spezies, das Geräusch, wenn man mit dem Strohhalm die letzten Luftbläschen aus dem Milchshake saugt oder mit dem Fingernagel einen hartnäckigen Aufkleber abrubbelt.

### *Keine Dauerhuster und kein Handyempfang*

In der t-u-b-e (Einsteinstraße 42, Kuratoren: Ulrich Müller und Dr. Jörg Stelkens) kommen die Klänge aus acht Boxen und allen Richtungen. Das bei dieser Form der Musik naturgemäß überschaubare Publikum sitzt auf Podesten, die mit gänzlich unversifften und äußerst bequemen Kissen ausgestattet sind. Manche liegen auf dem Rücken, andere haben die Beine hochgelegt, andere stehen. Trotz dieser Lässigkeit herrscht angenehme und konzentrierte Ruhe: kein Rascheln, keine Dauerhuster, kein Handyempfang in der backsteinernen Röhre.

Nach rund 20 Minuten kommt eine E-Gitarre ins Spiel. Auch sie bleibt auf dem Tisch liegen, wird minimal bearbeitet und durch gezielte Präparationen neu hörbar gemacht. Fiebig und Zander bewegen während des gesamten Konzerts nur ihre Hände, meist nur einzelne Finger - gegen sie würde wohl selbst ein Buddha wie ein überdrehter DSDS-Kandidat wirken.

Das Zusammenspiel funktioniert blind, nur zu Beginn drücken beide gleichzeitig auf eine große Stoppuhr, um zwischen Absprache und spontaner Improvisation eine Orientierung zu haben. Als die Uhren 60 Minuten anzeigen, ist das Konzert vorbei. In der t-u-b-e wird selbst der Applaus zum Klangerlebnis.

*Erstveröffentlicht auf  
www.abendzeitung.de,  
2009-11-13  
Verwendung mit  
freundlicher  
Genehmigung  
des Autors*

*Gerhard Zander: No-input-Mischpult,  
Elektronik, präparierte E-Gitarre*

*Gerald Fiebig: No-input-Mischpult,  
Elektronik, Sampler*

*Komposition: -*

*Aufnahme und Mastering: Gerhard Zander  
Gestaltungskonzept & Fotografie: Emerge  
Layout: Gerald Fiebig*

*Gerhard Zander  
Gerald Fiebig  
danken:  
Go Guitars  
Ulrich Müller  
Toshimaru Nakamura  
Sascha Stadlmeier  
Jörg Stelkens*

*www.gerald fiebig.net/zanderfiebig.html  
Zander: fogosch@gmx.de  
Fiebig: gerald fiebig@aol.com*