

Daniel Weissberg / Michael Harenberg

Global kommunizieren, sich lokal missverstehen

Der Begriff der Globalisierung hat wie alle Modewörter eine gewisse Unschärfe. Geprägt wurde er zunächst im Kontext von ungehindertem weltweitem Austausch von Gütern und Dienstleistungen sowie einer zunehmenden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen supranationalen Verflechtung. Der Globus bezeichnet eine Kugel, auf der ein Himmelskörper abgebildet ist. In unserem Zusammenhang ist es die Erde. Global meint weltweit und mit der Welt – eine weitere Unschärfe – ist hier eben diese Erde gemeint. Globalisiert kann nur etwas werden, das vorher nicht global war. Globalisierung bezeichnet ein Übergangsstadium in einem Prozess der Erweiterung. Solange wir im Weltall keine Ansprechpartner für die Universalisierung haben, ist der Erweiterungsprozess vom Lokalen über das Regionale, Nationale und Kontinentale zum Globalen mit der Globalisierung abgeschlossen. Dieser letzte Schritt bedeutet letztlich den Wegfall geographischer Bedingtheit. Damit reiht sich die Globalisierung ein in eine Reihe von Entwicklungen, die vor mehreren Jahrhunderten an einem Pol begonnen haben, und als gerichtete Entwicklung im Lauf des 20. Jahrhunderts beim entgegengesetzten Pol angekommen sind. (Vom Mythos zum Logos, vom kollektivistisch zum individualistisch geprägten Menschen, von der Einstimmigkeit zur Überwindung der Tonalität etc.)

Auch wenn es mit dem British Empire eine Wirtschaftsunion gab, die größer war als alle heute bestehenden, ist im wirtschaftlichen Kontext die Veränderung der letzten Jahrzehnte mit dem Begriff der Globalisierung treffend charakterisiert. Anders sieht es im kulturellen Bereich aus. Dem Schlagwort der Globalisierung ist da zu misstrauen. Ist die globale Bassdrum, die im 4/4-Takt in den Clubs dieser Erde den Takt vorgibt, schon eine Basis für globalen Austausch? Nur wenn es eine lokale (oder nationale, resp. kontinentale) Bassdrum gibt, kann sie globalisiert werden. Global und globalisiert meint nicht dasselbe. Allenfalls kann man den Rap, der sich als lokales Phänomen in den

Slums entwickelt hat, als globalisierten Musikstil begreifen. Allerdings waren Musikstile und künstlerische Ausdrucksformen seit je fluide Erscheinungen, die sich ausbreiten, vermischen und gegenseitig beeinflussen. Mit den Mitteln der heutigen globalen Kommunikation haben sich diese Prozesse lediglich beschleunigt.

Eine *Lingua Franca* mag eine Voraussetzung für erweiterte Kommunikationsmöglichkeiten sein, sie garantiert jedoch keineswegs Verständigung. Auch wenn die Bassdrum weltweit gleich klingt, heißt das noch lange nicht, dass sie überall das Gleiche bedeutet. Während dieser Aspekt für die Betrachtung kultureller und künstlerischer Phänomene zentral ist, reicht unter wirtschaftlichem Blickwinkel, dass sie weltweit konsumiert wird.

Wir können heute unabhängig von Orten und Lagen, von Geschwindigkeit und Entfernung quasi in Echtzeit kommunizieren. Karten als Orientierungsstrukturen euklidischer Geometrie spielen dabei keine Rolle mehr.

Was in dieser Situation an Neuem entsteht, mag in vielem an das erinnern, was mit der Globalisierung erreicht wurde. Das Spezifische und für uns noch schwer Fassbare ist jedoch, dass dieses Neue eben nicht Resultat eines Erweiterungsprozesses ist, sondern einem anderen Raumbegriff entspringt als dem, der mittels Globalisierung erweitert wurde und wird.

Wir können dem globalisierten Grillhähnchen nicht ansehen oder schmecken, woher es kommt. Jede denkbare Herkunft ist möglich. Sie spielt frühestens und spätestens bei seiner Ökobilanz eine Rolle, oder wenn es den Keim einer ursprünglich lokalen Erkrankung in die Welt trägt. Das Befremden, das vernunftbegabte Wesen befällt, wenn sie lesen, dass das Hähnchen auf ihrem Teller tausende von Kilometern transportiert wurde, ohne sich, außer durch diesen Transport, von einem Hähnchen aus der Nachbarschaft zu unterscheiden, macht das Wesen der Globalisierung des Handels als Erweiterungsprozess deut-

lich: Sie ist im einzelnen Fall reversibel. Im Bereich der Lebensmittel gibt es einen wachsenden Markt für Produkte, deren maßgebliches Merkmal ist, dass sie aus der Region stammen. Vielen Konsumenten ist bewusst, dass der globale Handel mit Produkten, die auch lokal verfügbar sind, nur existiert, weil wir den überwiegenden Teil der Auswirkungen, die der Transport dieser Produkte verursacht, von unseren Nachkommen bezahlen lassen. Müssten wir für diese aufkommen, wäre das der Tod des nach seinem Ableben globalisierten Hähnchens.

Reversibilität ist ein wesentliches Merkmal von Globalisierung, das aber Phänomenen wie der globalen Kommunikation nicht eigen ist. Diese ist im digitalen (oder genauer im binär codierten) Zeitalter zwar global, aber nicht globalisiert, da sie anders als global gar nicht denkbar ist. Vom Internet kann sich ein Land zwar abkoppeln. Ein national begrenztes Internet wäre jedoch eine absurde Vorstellung, während sowohl von Globalisierungskritikern wie von Rechtspopulisten, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, Forderungen nach einer durchaus denkbaren teilweisen De-Globalisierung erhoben werden.

Globale Kommunikation

Kommunikation findet heute nicht nur global statt, sondern unter den Bedingungen einer globalisierten Infrastruktur. Es existieren nicht nur erstmals mehr als 7 Mrd. Menschen auf der Welt, diese sind – wenn auch asymmetrisch – so eng miteinander vernetzt wie nie zuvor. Das liegt allerdings nur zu einem Teil am Internet, welches aber zumindest in den westlichen Zentren Amerikas, Kanadas, Japans und Europas zu einer erstaunlichen Netzkommunikation in nur 15 Jahren geführt hat. Und wir stellen fest, dass quantitative Größen erstaunliche Effekte nach sich ziehen können.

Während es staatlichen und anderen organisierten Strukturen weiterhin nicht gelingt, die Menschen global gleichermaßen mit Nahrung, Wohnung und Elektrizität zu versorgen, ist dies – darauf hat Ludger Hoverstadt hingewiesen – bei der nicht regulierten Versorgung mit satellitengestützter, funkbasierter Telekommunikation zu über 80% erfolgreich gelungen – und das in weniger als zehn Jahren. Viele ansonsten von den Versor-

gungssystemen abgeschnittene Dörfer in Afrika wie in Asien sind heute per Handy erreichbar. In Ermangelung von Elektrizität existieren dadurch in Afrika wie in Asien neue Jobs. So verdienen sich z. B. Menschen ihren Lebensunterhalt, indem sie die Handys im Dorf einsammeln und diese in die nächste größere Stadt bringen, dort aufladen und zurück in die Dörfer transportieren. Mangelhafte Infrastrukturen sorgen für neue Dienstleistungssektoren, welche Lücken in den Versorgungssystemen schließen.

Was wir von der nicht geplanten und nicht zentral organisierten Verbreitung von Telekommunikationsdiensten im globalen Maßstab über die grundlegenden Funktionen von Netzwerken sowie von globalisierten Infrastrukturen lernen können, könnte sich auch auf andere Systeme übertragen lassen. Auch das Internet selbst, militärisch finanziert aber in universitären Infrastrukturen entwickelt, wurde nicht so geplant und entworfen, wie wir es heute kennen und nutzen. Richtig eingesetzt, könnte diese Eigendynamik dynamisch vernetzter Strukturen wesentlich zur Lösung globaler Probleme beitragen. Wir werden erleben, wie etwa eine dezentralisierte Energieversorgung oder auf Smartphones abgewickelte Mikroökonomie globale dynamische Netzwerke in allen gesellschaftlichen wie privaten Bereichen in Zukunft verstärkt erweitern werden. Umso erstaunlicher ist es, dass bis heute keine Theorie des Netzwerkes existiert, und schon gar nicht für dynamische Netzwerke, in denen wir lernen, uns lokal wie global zu bewegen.¹

Netzwerke haben immer mit Medien und deren Besonderheiten zu tun. Medien sind nicht nur direkt unbeobachtbar, sondern in ihnen erscheinen wieder nur andere Medien und diese beobachten „scheinbar“ alles und überall. Sie beobachten, dass sie beobachten und wie sie beobachten, und sie beobachten sich gegenseitig beim Beobachten. Aber sie beobachten nicht den blinden Fleck ihrer eigenen Beobachtung. Und wo es Medien gibt, muss es vorher Distanz gegeben haben. Medien erscheinen dann als Weltzugänge, die etwas gegeben sein lassen und darin als qualitative Unterscheidungen, die einen Unterschied machen.² Es geht bei der global vernetzten Infrastruktur des Internets also keineswegs nur um eine neue Technologie. Sie hat in kürzester Zeit unser Selbstverständnis in der und über die Welt grundlegend verändert. Kein Wun-

der also, dass die wesentlichen Ansatzpunkte dieser Revolution im Bereich der Kultur stattgefunden haben und weiter stattfinden. (Interessant auch, dass die Ökonomie dann zwar am meisten profitiert, aber eigentlich den Entwicklungen hinterherläuft...!).

Netzkommunikation

Eine *Lingua Franca* mag eine Voraussetzung für Kommunikation sein, sie garantiert keineswegs Verständigung. Globalisierung bedeutet zunächst schlicht Veränderung oder Wegfall geografischer Bedingtheit. In den dynamischen Netzwerken herrschen jedoch grundlegend andere Gesetze, welche Art und Weisen unserer Kommunikation entscheidend mitprägen. Die Basis für diese globale Kommunikation ist, zumindest in einem übertragenen Sinn, das binäre Universalalphabet als Funktion der turingschen Universalmaschine.

Virtuell sind die Referenzräume dieser neuen kulturellen Erscheinungsweisen. Die erheblichen materiellen Infrastrukturen dieser realen Virtualität (Deleuze) finden sich in Form von Elektrizitätswerken, Rechenzentren, Satelliten, Glasfaserkabeln und Computerhardware. Dass die Metapher der virtuellen Räume des Internets, in denen wir uns real bewegen, auf einer sehr komplexen technologischen Basis aus Hard- und Software basiert, fällt uns erst auf, wenn etwa in Afrika Kriege um die dafür notwendigen Rohstoffe geführt werden.

Die nach Kittler dritte medientechnische Revolution war die Erfindung technischer Schriften am Ende des 19. Jahrhunderts, die nur noch von Maschinen geschrieben und gelesen werden (können) und längst zur eigentlichen globalen Kommunikation geworden sind.³ In diesen Netzwerken findet nicht nur quantitativ die wesentliche globale Kommunikation zwischen Servern und in Datenbanken nahezu in Echtzeit statt. Dass Datenpakete, unabhängig ihrer semantischen Herkunft als Text, Bild oder Klang in tausende kleinster Datenpartikel zerlegt werden, sich unabhängig voneinander ihren Weg durch die Datenkanäle zum Empfänger suchen und erst dort wieder zu einer Daten-Identität zusammengesetzt werden, stellt jegliches traditionelle Wissen über Formen, Strukturen, Identitäten,

letztlich über Werke und Materialbeziehungen in Frage.

Dass dadurch nicht nur *BitTorrent* Datenpakete, die unabhängig ihres semantischen Inhaltes jeden Kino Blockbuster, jedes Popmusikstück wie auch jeden Text, jede Oper oder jedes klassische Werk redundant millionenfach auf Server verteilt im Netz kursieren lassen und nur bei Bedarf zu Werk-Entitäten „rück-übersetzen“, omnipräsent und unauffindbar zugleich werden, lässt auch die Fragen nach Urheberrechten und Eigentumsverhältnissen in einem neuen Licht erscheinen.

Die daran angekoppelten und darin eingebundenen Medien, die – wieder nach Kittler – unsere Lage bestimmen, sind dagegen noch sehr unbeholfen. *My-space*, *Facebook*, *Twitter* und wie die ersten Formen kollektiver datenbankgestützter Kommunikation heißen, stecken auch bei 700 Mio. Mitgliedern noch in den Kinderschuhen. Sichtbar werden allerdings die Konturen einer audio-visuellen Kommunikation in horizontal wie vertikal organisierten, politischen, öffentlichen und privaten Netzwerken, die sich vielfach durchdringen und völlig neue Effekte in der Real World erzeugen können.

Interessant ist dabei, dass die „Passage des Digitalen“, die laut Bernhard Siegert mit der Erfindung der imaginären Zahlen durch Euler im 18. Jahrhundert beginnt und sowohl die Krise der Anschauung als auch die Abkehr von der euklidischen Geometrie bedeutet, damit explosionsartig wirkungsmächtig geworden ist und die Welt in weniger als 20 Jahren komplett verändert hat. Seitdem wissen wir, dass wir in referenzlos gewordenen Räumen nach Formen und Strukturen ihrer Gestaltung und Ausformung suchen. Dies geschieht immer mehr mittels spielerischer Herangehensweisen, die Ästhetiken und künstlerische Strategien beinhalten, weswegen Künstlerinnen und Künstler prädestiniert sind, sich in den neuen Strukturen zu bewegen, die entsprechenden Erfahrungen zu verallgemeinern und für alle zur Diskussion zu stellen.

Das zeigt sich vor allem in der Populärmusik, die viel weniger als die Kunstmusik ihren Fortschritt über die Ebene des künstlerischen Materials organisiert. Populärmusik gewinnt ihre Identität dagegen in der Beziehung der innermusikalischen Strukturen zu einem Umfeld, in der Konsequenz und Deutlichkeit des

Ab- und Durcharbeitens der solcherart aufgezwungenen Weltreferenzen. Das Spiel mit Objekten, Referenzen und Symbolen der äußeren Welt ist das Thema, welches in der immer gleichen Songstruktur durchgearbeitet werden kann. Der Kunstmusik ist dagegen die Welt immer äußerlich; sie gibt sich nicht den Verlockungen einfacher Übertragungen hin, dem Wiederholen von Klischees, sondern spielt genau andersherum mit den Differenzen zwischen Verführung und Widerstand im Spiel möglichst signifikatfreier Referenzen.

Aber wir leben auch musikalisch in einer polyzentrischen Welt, in der Ressourcen wie Werkzeuge fast allen gleichermaßen zur Verfügung stehen. Nicht nur die Produktion, sondern auch Rezeption und Distribution sind einfach und für jeden verfügbar geworden, jenseits der alten Strukturen aus Verlagen, Majors und Vertriebsgesellschaften.

Und so kennen wir längst Klanggewitter und Spielarten einer zeitgemäßen elektronischen Musik aus dem Süden ebenso wie aus dem Norden. Die Prozesse der Digitalisierung haben nicht nur das Musizieren weltweit revolutioniert, sondern vor allem auch die Formen ihrer Distribution im Netz. Haben wir also so etwas wie eine „Weltmusik 2.0“ einer globalen Bewegung und Rezeption?⁵ Es ist die Bewegung jenseits der kommerziellen Major Labels, wie sie eher aus den Slums und improvisierten Studios zu uns dringt. Stilistisch vielfältig mischen sich alle möglichen Stile von Reggae bis zu Elektronica. Interessanterweise gibt es dabei starke Bezüge zur alten Avantgarde, zu *musique concrète*, freier Improvisation, Bruitismus und Klangkunst. Noch ist daraus aber kein eigenständiger Stil entstanden. Nicht nur die Musiker pendeln zwischen lokalen Musikkulturen, kommerziellen Aufträgen und der Arbeit an einer neuen Weltmusik, auch die Überwindung kolonialer Formen gerät an Themen wie der Gleichberechtigung der Frau, Gewalt und Krieg inschlingern.

Letztlich überwiegen also doch wieder lokale Besonderheiten im Mix der Referenzen mit denen experimentiert wird. Dass dies in Beirut wie in Kapstadt, in Asien wie in Afrika getan und in entsprechenden Zirkeln diskutiert und weiterentwickelt wird, ist die eigentliche globale Gemeinsamkeit aller dieser Entwicklungen. Aber so wie Techno und Rap ihre ursprünglichen Wurzeln in einer kleinen lokalen Szene in Jamaika ha-

ben, die neben einer speziellen Soundästhetik neue Remix-Techniken entwickelt haben, können wir nur abwarten, welcher Mix auch in die Zentren und kulturellen globalen Hochburgen schwappen wird, um dort wiederum zum Auslöser interessanter Adaptionstechniken zu werden.

Die Rolle der Hochschulen

Unsere Erfahrung mit einem interdisziplinären Master of Contemporary Arts Practice (MA CAP) an der Hochschule der Künste in Bern zeigt, dass im Zuge dieser Entwicklungen die künstlerische Kommunikation sich zwar verändert, aber keineswegs einfacher oder selbstverständlicher wird als sie es in der Vergangenheit beispielsweise im Kreis um Kandinsky und Schönberg oder in kooperativen künstlerischen Formen wie der Oper, dem Musiktheater oder dem Film war.

Wechselseitiges Verständnis war seit jeher an andere Bedingungen als an mediale und geografische geknüpft. Die mediale Annäherung der Künste legt zwar eine verstärkte Zusammenarbeit, wie sie im Master CAP praktiziert wird, nahe, vergrößert aber in mancher Hinsicht die Distanz zwischen ihnen. Auch wenn sich viele Algorithmen für die Bild- und die Klangbearbeitung erstaunlich ähnlich sind, ändert das nichts am fundamentalen Unterschied zwischen zeit-basierten und nicht zeitbasierten Künsten. Es kann aber das Verständnis dafür erschweren. Klänge wie eine Skulptur zu gestalten, kann metaphorisch verstanden interessante Resultate zeitigen. Als direkte Umsetzung führt es lediglich zum Missverständnis einer Klangkunst als Musik ohne Komposition. Das eindrückliche Überführen eines Bildes in ein anderes mittels *Morphing* ergibt, auf die klangliche Ebene übertragen, nicht viel mehr als eine simple Überblendung.

Während solche Probleme pragmatisch angegangen werden können, gestaltet sich der Umgang mit den ganz unterschiedlichen Traditionen in den verschiedenen künstlerischen Ausbildungen wesentlich komplizierter. Bis zur Verfügbarkeit des Computers in der Musikproduktion war die Gestaltung komplexer horizontaler und vertikaler musikalischer Strukturen ohne ein entsprechendes Vorstellungsvermögen und die Fähigkeit, diese in Notenschrift festzuhalten nicht mög-

lich. Diese Hürde ist erst durch den Computer deutlich niedriger geworden. Das klangliche Resultat ist bei der Arbeit am Computer permanent abrufbar und es stehen unterschiedlichste Visualisierungsformen zur Verfügung, welche die Gestaltung komplexer Strukturen auch ohne Kenntnis der Notenschrift erlauben. Die meisten Hochschulen reagieren in den Kompositionsausbildungen noch kaum, und in den Studiengängen für elektroakustische Musik eher zaghaft auf diese Entwicklung. In der bildenden Kunst hingegen ist spätestens seit Marcel Duchamp die Unabdingbarkeit handwerklicher Voraussetzungen für die künstlerische Arbeit grundlegend in Frage gestellt. Während in den meisten Kompositions-Studiengängen die Fähigkeit, Partituren für größere Besetzungen schreiben zu können als unabdingbare Voraussetzung gilt, sind vergleichbare Vorgaben aus den meisten Ausbildungen in den bildenden Künsten schon seit Jahrzehnten verschwunden. Ähnlich fundamental sind die Unterschiede zur Ausbildung in literarischem Schreiben und der erst vereinzelt existierenden Ausbildung in Performance Kunst, die ebenfalls im Master CAP vertreten sind.

Ist die Literatur da, wo sie es mit handwerklichen Problemen wie der Entwicklung von Figuren oder grundlegenden formalen Fragestellungen zu tun hat, einerseits näher an den Traditionen der Musik, unterscheidet sie sich doch andererseits durch das Medium der Schrift. Sie ist so tief in unserer Kultur verankert, dass sich da, wo Musik automatisch einen Unterschied macht, die Frage stellt, wie sie überhaupt zu kunstfähigem Material gestaltet werden kann.

Wir beobachten allerdings zunehmend Künstlertypen, die sich aufgrund der unterschiedslosen Repräsentation aller dieser künstlerischen Formen im digitalen Medium mehr oder weniger selbstverständlich zwischen all diesen Genres und künstlerischen Strukturen bewegen. Dafür schaffen wir mit dem Master CAP ein adäquates Ausbildungsangebot. Nicht weil wir die Antworten auf alle die gestellten Fragen und strukturellen Schwierigkeiten bereits hätten, sondern weil wir es für wichtig halten, einen Rahmen zu geben, in dem man sich mit diesen Fragen nicht nur theoretisch, sondern vor allem im Rahmen zeitgenössischer künstlerischer Praxis beschäftigen kann. Für Studierende wie Dozierende ist der Master CAP eine Möglichkeit, sich in der Begegnung mit anderen Formen und Genres mit der

eigenen künstlerischen Praxis auseinanderzusetzen oder in kooperativen Strukturen neue Formen zu erproben. Dabei kommen alle Probleme sowohl einer globalen wie auch einer lokalen Kommunikation zum Tragen, allerdings in einem institutionellen Rahmen, in dem sie kollektiv reflektiert und bearbeitet werden. Dies geschieht auch im künstlerischen

Kontext mit dem Bedürfnis nach einer definierten und abgrenzbaren Zugehörigkeit in einer nicht nur zusehends unübersichtlichen, sondern auch real polyzentristischen Welt, die – so wie Flusser es eindringlich für unsere Häuser beschrieben hat⁶ – bereits durchlöchert und zugewuchert ist von Verbindungen, Netzwerken, Kanälen und Leitungen. Wir müssen nur noch lernen uns in dieser neuen Infrastruktur zu bewegen und sie für eine wirkliche Kommunikation sowohl im Globalen wie im Lokalen zu nutzen.

(Vortrag, 17.06.2011 im Rahmen des Festivals *next_generation 4.0 KOMMUNIKATION*, ZKM | Institut für Musik und Akustik, Karlsruhe.)

Endnoten

1. In Ansätzen versucht dies Martin Warnke in: Martin Warnke, *Theorien des Internet zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2011.
2. Vgl. Georg Christoph Tholen, *Risse im Gefüge von Raum und Zeit*, in: ders., *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/M. 2002, S. 111f.
3. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
4. Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Berlin 2003.
5. Thomas Burkhalter, *Weltmusik 2.0*, in: Schweizerischer Tonkünstlerverein (Hg.), *Dissonance 112*, Basel 2010, S. 4-13.
6. Vilém Flusser, *Durchlöchert wie ein Emmentaler. Über die Zukunft des Hauses*, Heise TELEPOLIS 1998, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2285/1.html>

Zusammenfassung

Global kommunizieren, sich lokal missverstehen. Wir kommunizieren in einer Welt, in der uns feste Referenzpunkte etwa in Form von Karten längst abhanden gekommen sind. Stattdessen verfügen wir über Universalmedien und Alphabete, deren pragmatischen Gebrauch wir erlernen, deren Konsequenzen wir aber erst zu ahnen beginnen. Ist die globalisierte Bassdrum, die im 4/4-Takt in den Clubs dieser Welt den Takt vorgibt bereits eine Basis für globalen Austausch? Wir suchen auch mit der Entwicklung eines transdisziplinären Masters an der *HKB* in Bern nach adäquaten Formen und künstlerischen Praxen im Kontext dieser Fragen.

Autoren

Daniel Weissberg, geboren 1954 in Basel, Klavierstudium bei Klaus Linder und Kompositionsstudium bei Jacques Wildberger sowie Studium der elektroakustischen Musik bei David Johnson am Konservatorium Basel. Anschließend Studium bei Mauricio Kagel. Assistent von Kagel an der Musikhochschule Köln. Sein Schaffen umfasst Solo- und Kammermusik sowie Orchesterwerke, Hörspiele, elektronische Musik, Multimediaprojekte und Werke im Bereich des Neuen Musiktheaters. Er spielt als Interpret live-elektronischer Musik vor allem in eigenen Werken und in Improvisationsensembles. Er ist Professor an der *Hochschule der Künste* Bern und unterrichtet Musikalische Gestaltung und Gehörbildung elektronischer Musik.

Weissberg ist Studiengangsleiter des Master of Contemporary Arts Practice und Co-Leiter des Studienbereichs Musik und Medienkunst.

www.medien-kunst.ch.

Michael Harenberg, geboren 1961 in Bad Wildungen, studierte systematische Musikwissenschaft in Giessen und Komposition an der städtischen Akademie für Tonkunst bei Toni Völker in Darmstadt. Medienwissenschaftliche Promotion zum Thema *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace* bei Prof. Dr. Georg Christoph Tholen, Universität Basel. Arbeitsschwerpunkte sind digitale Soundculture, experimentelle Interfaces, kompositorische Virtualitätsmodelle des Digitalen, elektroakustische Musik im Rahmen instrumentaler und installativer Settings. Mitglied in verschiedenen Improvisations- und Kompositionsensembles mit internationaler Konzerttätigkeit. Harenberg ist Professor an der Hochschule der Künste in Bern und unterrichtet Musikalische Gestaltung und Medientheorie. Er leitet zusammen mit Daniel Weissberg den Studienbereich Musik und Medienkunst (www.medien-kunst.ch).

Er lebt als Komponist und Musik- / Medienwissenschaftler in Bern und Karlsruhe. Harenberg ist Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik e.V. (DEGEM) und Leiter des DEGEM WebRadio@ZKM (www.degem.de).

Titel

Daniel Weissberg / Michael Harenberg,
Global kommunizieren, sich lokal missverstehen,
in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven,
Nr. 3, 2011 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.