

Winkler, Hartmut; Bergermann, Ulrike: Singende Maschinen und resonierende Körper. Zur Wechselbeziehung von Progression und Regression in der Popmusik. In: Arndt, Jürgen; Keil, Werner (Hg.): Alte Musik und neue Medien. Hildesheim 2003, S. 143-172.

Singende Maschinen und resonierende Körper

Zur Wechselbeziehung von Progression und Regression in der Popmusik

VON HARTMUT WINKLER UND ULRIKE BERGERMANN

I. INTRO: UMSTELLUNG AUF SOUND

„Studiren wir vor Allem die Instrumente. Einige von ihnen überreden selbst noch die Eingeweide [...] andere bezaubern das Rückenmark. Die Farbe des Klangs entscheidet hier; was erklingt, ist beinahe gleichgültig.“¹

Das Programm, das Friedrich Nietzsche hier ausspricht, formuliert so etwas wie ein Manifest. Im Konkreten auf die revolutionäre Klangästhetik bei Richard Wagner gezielt, markiert die Stelle gleichzeitig den Startpunkt dessen, was im folgenden – sicher unerlaubt pauschalisierend – »Popmusik« genannt werden soll. Popmusik, dies haben Friedrich Kittler und Norbert Bolz Mitte der 1980er Jahre in die Medientheorie eingebracht², ist nicht primär populäre Musik; sie ist nicht populär, weil sie die Volksmusik beerbt³, die der elaborierten Kunstmusik immer entgegenstand (obwohl man dies gerade mit Blick auf die Tanzmusik mit guten Gründen vertreten kann), nicht weil sie U-Musik ist, die uns den Ernst der E-Musik erspart, nicht weil

¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, München 1988, S. 24.

² Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986; ders., *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in: *Diskursanalysen 1, Medien*, hrsg. von dems., Manfred Schneider und Samuel Weber, Opladen 1987, S. 94-107. Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*, München 1990, S. 9-65. Dem Bolz-Text ist auch das Eingangszitat entnommen (S. 39).

³ »Volksmusik« meint hier jene Musik, die vor Beginn der Klangaufzeichnung z. B. auf Festen und Tanzveranstaltungen gespielt und gesungen wurde. Was gegenwärtig im Fernsehen und auf dem CD-Markt als »Volksmusik« auftritt, ist eine Untergattung der Popmusik, die auf technologisch hochgerüsteter Basis einen verlogenen Regionalbezug, eine artifiziell-zynische »simple minded«-Musikästhetik und einen gesunden Geschäftssinn miteinander verbindet.

sie »einfacher« wäre, weniger elaboriert auf der Seite der Produktion und »anspruchloser« ihren Rezipienten gegenüber. Popmusik vielmehr ist eine Technologie.

Eine Technologie, die einlöst, was Wagner mit den Mitteln seines 80-Mann-Orchesters, seinen Geräuschmaschinen und donnernden Klangblechen im Vorgriff simuliert; eine Technologie, die die *Technik* ins Spiel bringt, um nicht mehr nur die Ohren, sondern nun die Eingeweide und das Rückenmark der Rezipienten in Schwingung zu bringen.

Folgt man den genannten Medientheorien, tritt der Bruch ein, sobald mit dem Grammophon die technische Reproduzierbarkeit von Realtönen beginnt. Musik- und mediengeschichtlich bewirkt der Einsatz einer immer avancierteren Hardware auf allen Ebenen der Produktion und der Reproduktion jene Umstellung von dem, „was erklingt“, im Kern also der Melodie – die bis heute interessanterweise im Zentrum zum Beispiel des musikalischen Copyrights steht –, der Harmonie, der Zeitmaße und der Rhythmik auf ein neues Register, das mit dem Begriff des »Sounds« zunächst nur provisorisch beschrieben ist.

Der Sound, die »Farbe des Klangs«, dies ist die Behauptung, tritt in den Mittelpunkt des Musikerlebnisses und verselbständigt sich zu einer eigenen Dimension des Genusses⁴. Popmusik entsprechend ist, vor allen anderen

⁴ „Das gilt bei Wagner gleichermaßen von Text und Musik. Schon das Rheingold-Vorspiel, diese endlose Schwellung eines einzigen Akkords, löst den *Es*-Dur-Dreiklang in der ersten Hornmelodie so auf, als ginge es nicht um musikalische Harmonik, sondern um die physikalische Obertonreihe. Alle Harmonischen des *Es* von der ersten bis zur achten erklingen wie in einer Fourier-Analyse nacheinander; nur die siebente, weil europäische Instrumente sie nicht spielen, muß fehlen. Sicher ist jeder dieser Horntöne selber ein unvermeidliches Obertongemisch, wie es nur Synthesizer unseres Jahrhunderts durch Sinustöne umgehen können. Und doch klingt Wagners musikalisch-physiologischer Traum, der die ganze Tetralogie eröffnet, wie ein historischer Übergang von Intervallen zu Frequenzen, von einer Logik zu einer Physik der Klänge.“ (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 40). „Eine der Pointen von Nietzsches Wagner-Kritik ist die, den Gesamtkunstwerker als ästhetischen Feinmechaniker zu loben: Wagner habe nicht gewußt, was er wirklich sei – »der Meister des ganz Kleinen«. Wagner verkenne die Optik der eigenen Arbeit, seine Meisterstücke seien in der Tat Stückwerk, »oft nur Einen Takt lang«: musikalische Sonden ins »Mikroskopische der Seele«; musikalische Schöpfungen aus Nichts, jenseits der Kausalität, als Augenblicke »allerkürzesten Genießens.«“ (Bolz [Anm. 2], S. 37.). „Dieses Beseelen, Beleben der kleinsten Redeteile der Musik [...] ist ein typi-

möglichen Definitionen, diejenige Musik, die auf Basis dieser ästhetisch-technischen Veränderung sich entwickelt.

Was aber ist »Sound«? Was war Sound, bevor er in der musikalischen Medientechnik eine privilegierte Heimstatt fand? In einer ersten Annäherung wird man sich klarmachen müssen, daß der »Sound« sehr unterschiedliche Ebenen traditioneller Musikproduktion beerbt: Zunächst, im Eingangszitat angesprochen, den Instrumentenbau, als die klassische Art und Weise, prästabilisierte Klangfarben in musikproduzierende Hardware einzuschreiben; zum zweiten sicherlich die erwähnte Harmonik, die ja ebenfalls zeitenthoben (soweit dies in der Sphäre von Klangereignissen möglich ist) und in Spannung zur Melodie ihre Kraft entfaltet, drittens eine Vielzahl solcher Register, die erst im Vollzug der einzelnen Aufführung wichtig geworden wären: der Anschlag von Tasteninstrumenten und die Färbung der individuellen Gesangsstimme, das Geräusch des Geigenbogens und der Klang des Raumes, in dem die Aufführung stattfindet.

Und viertens schließlich bringt der »Sound« eine Dimension von Klängen ins Spiel, die das Universum der Musik durch die Hintertür quasi wieder betreten: die große Welt der Geräusche, des Lärms und des Krachs, die zumindest die elaborierteren Musikgenres zielgerichtet immer ausgeschlossen oder domestiziert haben.

Was wir »Sound« nennen, ist also ein Gemisch extrem heterogener Bestandteile. Daß sie zusammenrücken, untereinander substituierbar, zu einem Gegenstand der Gestaltung werden und auf der Seite der Rezipienten schließlich zum Zentrum einer weitgehend unbewußten Medienkompetenz, verdankt sich der Klangaufzeichnung, und genauer: der Tatsache, daß es dem Grammophon, wie Kittler schreibt⁵, vollständig gleichgültig bleibt, ob das, was es aufzeichnet, eine Sinfonie ist oder Lärm, intendiert, teilweise intendiert oder vollständig zufällig. An dieser Stelle trifft das Universum der Klangaufzeichnung auf das Universum der Fotografie. Beide favorisieren das Tatsächliche vor dem Intendierten, Durchgeplanten und sogar Gestalteten. Beide haben eine Neigung zum Zufall und die Fähigkeit, das einmalige Ereignis wiederholbar, potentiell bewußtseinsfähig und ästhetisch fruchtbar zu machen.

sches Verfalls-Symptom, ein Beweis dafür, daß sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriert.« (Bolz [Ann. 2], S. 37f.)

⁵ Vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Ann. 2], S. 37ff. und S. 63ff.

Gleichzeitig, dies ist die andere Seite, entfalten Fotografie wie Klangaufzeichnung auf dieser Basis eine unendlich große Fläche neuer Gestaltungsmöglichkeiten. Musikhistorisch wird ein Palast aus nie gehörten Klängen errichtet. Synthetisch, in jedem Falle »künstlich« und dennoch in einzigartiger Weise evident; intuitiv, fast körperlich zugänglich und gleichzeitig einer rapiden historischen Weiterentwicklung ausgesetzt.

Das Sound-Universum, das wir in der Popmusik vorfinden, hat – in sich paradox – nahezu alle Werte umgewertet. Die Technik hat sich von ihrem Mittelcharakter weitgehend emanzipiert, und es sind im wörtlichen Sinne nun die Maschinen, die zu »singen« beginnen. Ursprüngliche Hilfsfunktionen wie Mixing, Nachbearbeitung und Producing haben – auf die Technik gestützt – Gewicht gewonnen gegenüber dem Musiker, der auf der Bühne ganze Spezialistenstäbe als Frontmann/Frontfrau repräsentiert; die Techniken der technischen Reproduktion haben die der Produktion aufgerollt, die Studios hochgerüstet und zwischen ihnen, den Distributionskanälen, den Diskotheken, den Radiostationen und der heimischen Hifi-Anlage geschlossene Technologie-Ketten errichtet.

Dies ist das Netz, in dem der Sound zirkuliert. Den technischen Charakter der Soundproduktion einmal zugestanden aber sind andere Achsen der Untersuchung möglicherweise interessanter: Im folgenden wird es darum gehen, die Dimension des Technischen zu kreuzen mit bestimmten Annahmen zunächst zur Wirkungsdimension der Popmusik, der Dimension des *Genusses*, und zentral: des körperlichen Genusses, der für die Popmusik in besonderer Weise kennzeichnend ist, und zum zweiten mit Modellen, die die Interaktion von Technik und Körpern mit kulturtheoretischen Mitteln zu beschreiben versuchen.

Die Wechselbeziehung von Progression und Regression, die unser Untertitel ankündigt, wird hierbei im Mittelpunkt stehen. Wir greifen das Thema »*Alte*« Musik und »*neue*« Medien auf, das – und sei es in polemischer Absicht – eine Zeit- oder Entwicklungsachse als valent unterstellt, und werden versuchen, unsere Thesen zur Popmusik auf dieser in sich sicher problematischen Achse zu ordnen. Wenn der populäre Vorwurf, Popmusik sei »regressiv«, nicht völlig danebengreift, wird man ihn aufnehmen und möglicherweise umwerten müssen. Die gesellschaftlich etablierten Vorstellungen von Körpern und Technik, dies ist unsere Ausgangsintuition, sind selbst durch implizite Entwicklungsmodelle, durch Konnotationen von Progression und Regression, kontaminiert; und die Popmusik scheint uns eines

der Gebiete zu sein, in dem die gesellschaftliche Spannung zwischen diesen Polen in besonders sichtbarer Weise ausgetragen wird.

II. MASCHINEN UND KÖRPER

Popmusik, dies ist die erste Linie, die wir detaillierter weiter verfolgen wollen, adressiert nicht die Köpfe, sondern die Körper. Popmusik ist Körpermusik. Die Nutzung des gesamten Klangspektrums von 20 Hz bis über die Hörschwelle von 20.000 Hz hinaus, die infernalischen Lautstärken insbesondere der Liveacts, die hohe Dynamik und das explosiv-steilflankige Hochschwingverhalten der Anlagen – all dies dient keineswegs, wie der Propagandabegriff »HiFi« noch suggeriert, einer treulichen Abbildung, also einem Realismuskonzept⁶; in klarer Weise geht es darum, die Körper als Sensorium, in ihrer Zentrierung auf die Lust, zu erreichen.

Die Schwingung der Luft, so könnte man sagen, wird verwendet, um die Körper im wörtlichen Sinne taktil zu massieren⁷, sie in Bewegung zu versetzen, mithilfe eines zwingenden, äußeren Rhythmus ihre inneren Rhythmen mit fortzureißen; es ist dies ein *mimetisches* Wirkungskonzept, in dem Sinne einer körperlichen Anverwandlung⁸.

Die Körper verfügen über ein Vermögen der Resonanz⁹, und daß dieser Begriff – »resonare« heißt zurück-klingen, widerhallen – aus der Sphäre des Akustischen entnommen ist, dürfte keinswegs zufällig sein. Resonanz meint ein sehr komplexes Vermögen, das zwischen dem körperlichen Innenraum und dem Außenraum, der die Körper umgibt, physio-psychische Korrespondenzverhältnisse herstellt. Diese sind auf die »Kanäle« der Sinne nur vordergründig zu reduzieren. Wenn wir Popmusik eher mit dem Bauchfell als mit den Ohren hören, oder der Schlag einer bassdrum uns buch-

⁶ „Sicher, HiFi heißt High Fidelity und soll Konsumenten einreden, daß Schallplattenfirmen ihre Treueschwüre vor Musikgöttern und -göttinnen einhalten. Aber das Wort ist eine Beschwichtigungsformel.“ (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 59).

⁷ Bei Marshall McLuhan ist beides – die Massage wie die Taktilität – eine Metapher.

⁸ Der Mimesisbegriff wurde erst später auf »Nachahmung« zentriert.

⁹ Fast ist man an die natur-metaphysischen Entwürfe Rupert Sheldrakes erinnert, der bestimmte Vorgänge – in seinem Fall allerdings der Natur – als »Resonanzphänomene« zu beschreiben versucht. (Vgl. Rupert Sheldrake, *Das Gedächtnis der Natur*, o. O. 1994, S. 172ff.).

stäblich in die Knochen fährt, so antwortet der Körper in seiner komplizierten Gesamtheit.

Und auch Passivität und reaktive Aktivität werden auf komplexe Weise verschränkt. Einerseits genießen wir es, wie Ulrich Raulff bereits 1979 geschrieben hat, im Soundgewitter der Discothek „aufgeladen und beschleunigt zu werden – wie ein Partikel [...] ein Ding“¹⁰, wir genießen eine lustvolle Passivität, eine Anverwandlung ans Tote, die für mimetische Vorgänge nicht untypisch ist. Und andererseits re-agiert der Körper gerade hier als lebendiger Körper; das verzweigte System innerkörperlicher Wahrnehmung, die vielfältigen Resonanzen auch innerhalb dieses Binnenraums, münden in körperliche Reaktionen, in den Drang, den aufgenommenen Reiz körperlich auszuagieren, und im Fall der Tanzmusik in Tanz.

Spektakulär nun ist, daß all diese ontogenetisch wie phylogenetisch sehr tiefliegenden Prozesse ausgelöst werden – durch Maschinen. Durch avancierte Maschinen, die keine andere Aufgabe haben als eben diese Prozesse auszulösen und zu bearbeiten.

Die Körper und die Maschinen interagieren, und zwar »unmittelbar« auf der Basis einer gemeinsam-lustvollen Materialität¹¹. Aus diesem Pakt ausdrücklich ausgeschlossen bleiben die Köpfe. Die Köpfe, denen die Maschinen entstammen und denen sie ansonsten so nachhaltig verpflichtet sind, werden umgangen, stillgestellt, ausgeblendet; das ganze Arrangement zielt darauf ab, die übermächtige Ratio, die ahnt, daß sie isoliert keine ist¹², zumindest aus dieser Medienanordnung pfleglich herauszuhalten.

Es ist dies die besondere Besonderheit der Popmusik als einer medialen Gesamtanordnung, eine Besonderheit, die die Popmusik wohl am ehesten mit dem Kino teilt, die sie deutlich auf Distanz bringt aber zu einer Vielzahl anderer Medien, die sich der Ratio weit sang- und klangloser überantwortet haben.

Die Theorie der Medien hat diese Differenz selbstverständlich erfaßt. Die bereits genannten Texte von Bolz und Kittler argumentieren ähnlich, wenn sie den privilegierten Bezug der Popmusik zum *Unbewußten* betonen,

¹⁰ Ulrich Raulff, *Disco. Studio 54 revisited*, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 1 (1979), S. 61.

¹¹ Das Problem dieser Unmittelbarkeit wird unten zu diskutieren sein.

¹² Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1986, S. 9ff.

und von einer, und zwar einer »unmittelbaren« Kopplung der Körper an die Maschinen sprechen¹³. Gleichzeitig aber spiegeln die Texte die tiefgreifende Irritation, in die die These die Theorie stürzt oder doch stürzen müßte.

Sobald die Theorie gezwungen ist, in ihre Reflexion medialer Anordnungen menschliche Körper miteinzubeziehen, und zwar im Sinne eines Körperkonzepts, das der Komplexität des Gegenstands einigermaßen gerecht wird und die Körper nicht vorschnell selbst zu Maschinen macht, wortlos also in mechanistische Körpervorstellungen zurückfällt¹⁴, exakt dann wird deutlich, wie fast rettungslos »mentalistisch« das üblicherweise verwendete Medienkonzept ist. Wenn selbst avanciertere Definitionen des Fachs Medien auf das Speichern, Prozessieren und Übertragen von »Information« zentrieren¹⁵, so geht dies an den Spezifika zumindest der Popmusik aufrechten Hauptes vorbei; ebenso scheint der Begriff der »Kommuni-

¹³ „Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrnehmungszentrum selber stürzt. Der Kopf, nicht bloß als metaphorischer Sitz des sogenannten Denkens, sondern als faktische Nervenschaltstelle, wird eins mit dem, was an Informationen ankommt und nicht bloß eine sogenannte Objektivität sondern Sound ist.“ (Friedrich Kittler, *Der Gott der Ohren*, in: *Das Schwinden der Sinne*, hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt am Main 1984, S. 146). „Medien kennen keine ästhetische Distanz mehr – sie spielen unmittelbar auf unseren Nerven.“ (Bolz [Anm. 2], S. 44.) Die damit proklamierte »Unmittelbarkeit« mündet zumindest bei Bolz prognostizierbar zunächst in das Ende der Kritik: „Diese Postulate sind antimodern. Mythos und Musik eröffnen einen neuen Raum der Medienästhetik jenseits von Gelehrsamkeit und Kritik, Genie und Subjektivität“ und dann – konsequenterweise – in den Befehl: „Das heißt im Klartext des Zeitalters technischer Reproduzierbarkeit: Popmusik ist Dionysos under ground. Wenn man die neue Welt der Medienästhetik mit der modernen Kunst im gelehrten Sinne vergleicht, also etwa E- und U-Musik, so fällt eines auf: Nirgendwo erwartet man mehr geniale Kreativität und kongeniale Hermeneutik, sondern nur noch Gehorsam für Befehle – und zwar Maschinenbefehle im Sinne der Computersprache. Das ist der Indifferenzpunkt von Massenkommunikation, Medien und Krieg.“ (Bolz [Anm. 2], S. 35f.)

¹⁴ Nach René Descartes sind die Tiere Maschinen (Automaten), Julien Offray de La Mettrie schrieb 1748 das Buch *L'homme machine*.

¹⁵ „Es geht mithin um Medientechnologien, um Übertragung, Speicherung, Verarbeitung von Information“. (Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 8).

kation« in der Luhmannschen wie der naiver kommunikationswissenschaftlichen Prägung dem Gegenstand gegenüber einigermaßen steril.

Kittler und Bolz lösen das Problem, indem sie in einer Art materialistischem Hohn die Körper auf die Seite der Maschinen und in eine Position fast künstlicher Fremdheit bringen¹⁶; ein Körperkonzept, wie es etwa die »Leib«-Theorien zu modellieren versuchen, die von der Körperempfindung ausgehen und das Vertrautsein mit dem eigenen Körper in den Mittelpunkt stellen, würden beide für absurd erklären.

Zum zweiten, indem sie offensiv vertreten, daß Körper und Psychophysik die Frage nach Bedeutung, Referenz und »Sinn« substituiert und schließlich überflüssig gemacht haben¹⁷; eine Position, die die Körper ebenfalls sehr einseitig in Anspruch nimmt. So ist bezeichnend, daß der somatische Bezug, eine in den frühen Texten durchaus spürbare Sympathie für den Körper, und übrigens die Bezugnahme auf die Popmusik, aus den späteren Veröffentlichungen fast vollständig verschwindet; der Computer als Gegenstand der Theorie scheint eine mentalistische Verschiebung des Medienbegriffs noch einmal nahezu legen.

Im Rückblick, in der Erfahrung dieser Entwicklung, muß die Vorstellung einer »Kopplung« als mechanistisch und unterkomplex erscheinen. Wenn gleichzeitig also richtig bleibt, daß zwischen den Maschinen und den Körpern eine technik-induzierte Liebesgeschichte sich anspinnt, und wenn

¹⁶ „[...] machbar scheint es, an den Blaupausen und Schaltplänen selber, ob sie nun Buchdruckpressen oder Elektronenrechner befehligen, historische Figuren des Unbekannten namens Körper abzulesen.“ (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 5).

¹⁷ „Mit alldem [sic!] bricht der Begriff Frequenz, wie ihn erst das neunzehnte Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren oder Rhythmen der Musik nichts zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Menschaugenauge mehr erfaßt: von 20 bis 16.000 Schwingungen pro Sekunde. Reales rückt anstelle des Symbolischen. [...] So tief ist der Schnitt, der Alteuropas Alphabetismus von einer mathematisch-physikalischen Verzifferung trennt.“ „Anstelle der symbolischen Korrelation von Tonintervallen und Planetenumläufen, wie sie seit Scipios Traum als Sphärenharmonie erstrahlte, treten Zuordnungen im Realen.“ (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 42 und S. 75). Auch diese Polarisierung hatte wissenschaftshistorisch (sofern man aus gerade 15 Jahren Abstand bereits von Wissenschaftsgeschichte sprechen kann) ihren guten Sinn darin, der Sinn-abgewandten Seite der Medien überhaupt Geltung zu verschaffen.

diese, zweitens, in der Popmusik einen besonderen Fokus hat, dann bleibt die Anforderung, die abstrakte Entgegensetzung von Körpern und »Sinn« zu überwinden und die Medientheorie, dort wo sie mentalistisch verzerrt ist, auf den Stand ihrer Gegenstände zu bringen.

III. STIMME

Auch die Stimme, die wir meistens als Trägerin von Text wahrnehmen und so eher kaum wahrnehmen, macht Sound: im Schreien, Lallen, Brüllen¹⁸. Roland Barthes hat in seinem Begriff der „Rauheit der Stimme“ versucht, etwas jenseits der üblichen Bedeutungen des Gesangs mit Bezug auf den singenden Körper zu fassen¹⁹. Beim Singen werden die Schwingungen durch Atmung, Stimmklappen usw. in ein bestimmtes Harmoniespektrum kanalisiert und in der Regel mit Sprache verbunden; der singende Körper wurde darauf trainiert, Theater²⁰ und Oper zu »füllen«. »Stimme« ist also die Bezeichnung für Anatomie *und* Ausdrucksmodus, Ergebnis eines Zusammenspiels verschiedener Körperorgane mit dem Medium Luft, das

¹⁸ Ulf Poschardt hat einige Beispiele für solchen Brütismus über verschiedene Radio-DJs bis in die Disco-Musik gesammelt (Ulf Poschardt, *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek 1997, S. 77, S. 90f., S. 110, S. 253, S. 358). Theo van Leeuwen zufolge haben sich sprachbezogene, artikulierte und singende, »lärmende«, unartikulierte Elemente der Stimme erst nach der Renaissance deutlich voneinander getrennt; er möchte „Speech, Music and Sound“ wieder in einer Theorie integrieren (Theo van Leeuwen, *Speech, Music, Sound*, Basingstoke 1999). Kittler hat das Unterlaufen der Schranken zwischen Sprache und Musik bei Wagner beschrieben (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 40).

¹⁹ „Man höre einen russischen Baß [...]: Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (man hört nur es), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt, ihrer Form, der Koloratur und selbst des Vortragsstils: etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel und aus der Tiefe der slawischen Sprache an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut.“ (Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme* (1982), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1990, S. 271).

²⁰ Vgl. zum Stimmtraining für rhetorischen und theatralen Vortrag Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*, München 1999.

meßbar ist in Frequenzen oder Dezibel²¹. Der (rückwirkend betrachtet) »technische Teil« der Stimme und seine Koppelung mit dem Sinnigen (dem unter anderem in Sprache Codierten, der Hermeneutik Zugänglichen) und dem Sound²² veränderte sich mit den Medien der Schallaufzeichnung, vor allem durch die Einführung des elektrischen Aufnahmeverfahrens um 1925, dieser „Voraussetzung für den Popstar im modernen Sinne“: „Die Verstärkung des Tons, die bis vor kurzem eine Angelegenheit der Stimme selbst gewesen war, der Gesangstechnik, wurde nunmehr ganz von der Apparatur besorgt“²³.

So scheint mit zunehmender apparativer Übersetzung die Künstlichkeit der Gesangstechnik zu verschwinden; schon die Fülle der Stimme wird zu einer Angelegenheit der Aufnahmetechnik, der Aussteuerung und Mischung, und die begleitenden Kennzeichen geflüsterten oder geschmetterten Gesangs werden so, losgelöst von der räumlichen Vortragssituation, nicht nur mit anderen Konnotationen von Nähe und Ferne besetzbar, sondern auch die sinnliche Erfahrung von Nähe und Ferne überhaupt wird technisch generierbar. Wer etwa raunt beim Singen, wirkt wie ganz nah am Ohr des Hörers/der Hörerin. Am Beispiel: „Marlene Dietrich konnte mit Sprechstimme singen, und die Flexionen ihres Gesangs wirkten umso eroti-

²¹ „Die menschliche Stimme ist tatsächlich der privilegierte [...] Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt (Physiologie, Geschichte, Ästhetik, Psychoanalyse), die der Stimme gerecht wird: man ordne und kommentiere die Musik historisch, soziologisch, ästhetisch und technisch, es wird immer ein Rest bleiben“. (Roland Barthes, *Die Musik, die Stimme, die Sprache* (1982), in: ders., [Anm. 19], S. 280).

²² Diese Verbindung wurde besonders hervorgehoben: Gerade eine bestimmte Aufzeichnungstechnik macht auf einer bestimmten Ebene alles zum Sound; vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [Anm. 2], S. 39f.: „Der Phonograph hört eben nicht wie Ohren, die darauf dressiert sind, aus Geräuschen immer gleich Stimmen, Wörter, Töne herauszufiltern; er verzeichnet akustische Ereignisse als solche. Damit wird Artikuliertheit zur zweitrangigen Ausnahme in einem Rauschspektrum.“ Van Leeuwen hat im Zusammenhang von „Voice quality and timbre“ darauf hingewiesen, daß der Materiebegriff in westlicher Tradition Eingang in Auffassungen von Sprache und ihrem Verhältnis von „phonischer Substanz“ (Saussure) und Form gefunden habe (bei Humboldt seien es die Geräusche (sounds), die durch die „Lautform“ geprägt würden), vgl. van Leeuwen [Anm. 18], S. 12ff.

²³ Vgl. Thierry Chervel, *Scheibengericht*, in: *taz* vom 10. Dezember 1990 (in einer Besprechung von Marlene Dietrich, *Die frühen Aufnahmen*).

sierender, als sie »realistischer« waren, kleiner eben, weniger künstlich und trainiert als die des Operngesangs, der noch ohne Mikrophon und Lautsprecher auskommen mußte.²⁴ Gleichzeitig zeigt sich hier ein Problem: In der selbstverständlichen Rede von »weniger künstlich« und »realistisch« unterstellt der Text ein weiteres Mal, Apparatfreiheit und körperliche Erotik seien selbstverständlich verbunden. Entsprechend muß der Autor im Fall der Popmusik zu einer negativen Bewertung kommen: „So entstand die falsche Intimität der Popmusik, die ferner ist als je ein Opernsänger sein konnte, weil es sie nur reproduziert und projiziert gibt“.²⁵ (Ganz so, als sei die Stimme »selbst« reines »Zieren« ohne entstellende Vorsilben gewesen.) Theo van Leeuwen hat die Entkoppelung von Distanzwahrnehmung und auditiven Techniken ohne Verlustmetaphorik als neuen sozialen Erfahrungsraum beschrieben²⁶ und nennt Chervels „falsche Intimität“ einfach eine offensichtlich „unmögliche“ – außerdem sei ein schreiender Rock-sänger eben auch bequem in der Intimität eines Walkman zu hören²⁷. Daß die Künstlichkeit einer solchen Authentifizierung ihren selbstreflexiven Reiz hat, zeigen Aufnahmen wie Madonnas *Don't Tell Me*, in denen die Stimme deutlich elektronisch bearbeitet ist, durchsetzt von ebenso deutlichen Atemzügen.²⁸ Technik, Unnatur, Unwahrheit: Dieser Konnex wurde aufgebro-

²⁴ Ebda.

²⁵ Ebda.

²⁶ Vgl. van Leeuwen [Anm. 18], Kapitel 2, *Perspective*, S. 12-28, hier S. 28. „The microphone and the mixing panel have turned perspective and social distance into independent variables, allowing the close and the distant, the personal and the impersonal, the formal and the informal, the private and the public, to be mixed in various ways and to various degrees.“

²⁷ „[...] the technology of amplification and recording has uncoupled the two [sound and social distance], and allowed them to become independent semiotic variables. As a result a soft breathy whisper can now stand out clearly against loud drums of brass sections, and is no longer only for the ears of one very special person, but audible by thousands. Conversely, the screams of rock singers can be played at a comfortable level, to be heard by one person only, as he or she walks along with headphones on.“ Die flüsternde Stimme und Bässe auf gleicher Ebene bilden eine „physically impossible aural situation“, so van Leeuwen [Anm. 18], S. 24f.

²⁸ Aber bis heute hält sich die Rede vom Entzug des Natürlichen: „Auf dem neuen Album *Music* geht der französische Hauptproduzent Mirwais noch einen Schritt weiter: Er entzieht Madonnas Stimme den letzten Rest an Menschlichkeit. Selten klang sie so kühl, leblos und unbeteiligt. [...] Madonna erinnert an eine Roboterfrau,

chen, als die Geräte daran gingen, selbst Musik zu machen und so »zu singen« begannen.

Besondere Attraktivität haben in diesem Zusammenhang Maschinen, die unter menschlichen Händen singen, wie man das extra verstärkte Rutschen von Fingern über Gitarrensaiten hört oder beim Scratchen die Handbewegung²⁹. Vor allem aber gilt dies für das Theremin, technisch gesehen eine Vorstufe des Synthesizers, das eine besondere Verbindung von Körper und Gerät voraussetzte. Kommt man mit den Händen in die Nähe seiner Antennen, so werden verschiedene Töne generiert.³⁰ Musik kann also elektronisch sein und doch handgemacht, freihändig geformt, nicht ohne in Begriffen der kalten Automatenwelt charakterisiert zu werden: Der Sound des Theremins wurde beschrieben als „ein Singen und Wimmern wie von verlorenen Seelen“, als „bodenloser Ton“ oder „klinisch toter Synthesizerklang“.³¹ Manfred Dworschak dagegen rettet diesem Sound seine »menschlichen Eigenschaften«: „Das Leben kommt hinein in Gestalt der Hand, die beim Tremolo vielleicht etwas zittert oder den Ton nicht gleich aufs Hertz genau trifft. So klingt es fast wie Frauengesang, und doch ganz weltverloren.“³² Wieder ist es die Stimme, die den Vergleich stiftet (und nicht zufällig die weibliche), die am Ort des Oszillierens nicht nur zwischen

die versucht, wie ein Mensch zu singen.“ (Ulf Lippitz, *Maschine Madonna*, in: *ZITTY Berlin* 20 (2000), S. 219.)

²⁹ 1999 bei Blumfeld, 2000 bei Sade, Mel C und anderen – überlaut, in die »Umgriff«-Pausen gesetzt. Die Handarbeit wird im Quietschen hörbar.

³⁰ Vgl. den 1. Beitrag dieses Bandes.

³¹ Manfred Dworschak, *Ein Klang, zum Sterben schön*, in: *Die Zeit* vom 28. November 1996.

³² Ebda. – Vgl. allgemeiner die Personifizierung der Musik als Frau: „Weiblichkeit war und ist immer noch in der [...] Musikgeschichte als Metapher, Allegorie oder Personifikation präsent. [...] Als griechische »musiké« [...] und lateinische »musica« ist die feminisierte Musik so alt wie das Schrifttum über die Musik selbst. Das grammatische Geschlecht ist unzertrennlich mit der Personifikation der Musik als mythische Figur und später als Allegorie verbunden, wobei zugleich auch die Opposition zwischen weiblich konnotiertem Objekt und männlich konnotiertem Subjekt (Musikausübung, -theorie und -ästhetik) über die Grammatik konstituiert wurde.“ (Sigrid Nieberle, Sabine Fröhlich, *Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern: Genus in der Musikwissenschaft*, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bußmann, Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 293-339, hier S. 297f.)

Frequenzen, sondern auch zwischen Technischem und Leben/Natur eingesetzt wird. Um auf Nietzsche zurückzukommen: Dieser Zwischenraum würde im idealen Gesamtkunstwerk der wesentlich zu erfahrenden sein, in dem die ständige Übersetzungsarbeit zwischen Medien und Sinnen geleistet wird³³, woran der Kritiker involviert und berauscht sein muß, um Ästhetik als „angewandte Physiologie“, als „Naturwissenschaft“ betreiben zu können³⁴.

IV. RHYTHMUS

Ein wesentlicher Kanal für die Ansprache des Eingeweides ist – ebenso affektgeladen wie affektregelnd³⁵ – der Rhythmus, und in der Popmusik singen die Maschinen vor allem in seinem Dienst. Mit seiner Herkunft aus dem Trommeln, Klatschen und Wiegen ist der Rhythmus mit dem mensch-

³³ Bolz [Anm. 2], S. 33.

³⁴ Ebd., S. 39: „Daß es Wagners Musik nur um Effekte geht, nimmt Nietzsche ernst und untersucht nun – im Selbstversuch – ihre Wirkungen auf den Körper des Hörers. Dabei testet er, ob er im Takt atmen kann und seine Muskeln ein Fest feiern – oder ob er ins Schwitzen kommt. Kritik an Wagner hat demnach nur dann einen Sinn, wenn seine Musik physiologisch widerlegt werden kann. [...] Die von Wagner aufgeworfenen und von Nietzsche zugespitzten Fragen lassen sich geisteswissenschaftlich nicht mehr beantworten – das gilt *a fortiori* für die Medienästhetik. »Ästhetik hat nur Sinn als Naturwissenschaft: wie das Apollinische und das Dionysische«. »Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.« Und ihr Fundament bildet der Satz, »daß die ästhetischen Werthe auf biologischen Werthen ruhen«. So beginnt Medienästhetik als Naturwissenschaft. Sie fragt nicht nach dem geistigen Gehalt einer Musik, sondern: Vergöttlicht sie das animalische Leben? Zu deutsch: Kann man tanzen?“

³⁵ In seiner zeitgenössischen Verwendung: Bolz [Anm. 2], S. 40. Im Rhythmus der Griechen wurden Körper zu „Interfaces einer Schaltung, die sie mit ihrer Umwelt koppelte. Das rhythmische Ticktack folgt beim quantisierenden Versmaß der Antike bekanntlich durchaus keinem Sinn“. (Friedrich A. Kittler, *Rock Musik – Mißbrauch von Heeresgerät*, in: *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, hrsg. von Theo Elm, Hans H. Hiebel, Freiburg 1991, S. 246). – Marianne Schuller hat Nietzsches »Rhythmus« als ein „Pulsieren von An- und Abwesenheit“ beschrieben, „das den Beginn als Spaltung markiert“ – womit seine „Welt der Symbole“ ein geschlossenes Zeichenkonzept entthronte (Marianne Schuller, *Zeichendämmerung – Fragezeichen. Zu Nietzsche*, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozess und Wissen*, Frankfurt am Main 1997, S. 126f.).

lichen Körper verbunden, dort, wo dieser weit weg davon scheint, als Maschine beschreibbar zu sein; zudem gilt Rhythmus als eine typisch schwarze Angelegenheit. Aber es war der Einsatz der Geräte, nicht der musikerzeugenden, sondern der musikverarbeitenden und -wiedergebenden Geräte, der seit den 1950er Jahren die Popmusik kennzeichnet³⁶: Was bis dahin »nur« der Kanal, das Reproduktionsorgan menschengemachter und verstärkter Musik war, macht Musik, der manipulierte Plattenspieler scratcht einen Beat, aus der elektrischen Verstärkung entwickelt sich ein künstliches Schlagzeug, und seit den 1970ern hat mit Disco, vor allem dann im Techno eine enge Beziehung zwischen diesen Maschinen und den Körpern, die jetzt hauptsächlich als rezipierende interessant werden, begonnen. „Techno ist die Musik auf dem Weg zum reinen Geräusch.“³⁷

V. RHYTHMUS II: TECHNO

Techno ist in Erfahrungsberichten, programmatischen Äußerungen und in der Kulturgeschichtsschreibung³⁸ stets vom Körper her beschrieben worden, vom sexuellen oder sexualisierten, vom befreiten und bewegten Körper, der die Botschaften der Bässe ebenso aufnimmt und umsetzt wie die entsprechenden typischen Songlines (*set your body free*³⁹), und das ausge-

³⁶ Vgl. zur Entwicklung der Drum Machine Poschardt [Anm. 18], S. 227-229, zum Mischpult S. 244.

³⁷ Ebda., S. 322.

³⁸ Vgl. Gabriele Klein, *Electronic Vibration*, Hamburg 1999, und die Rezension von Tobias Rapp, *The body is the message*, in: *taz*, 16 (1999), S. 16: „Die Hauptthese des Buches lautet etwa so: Die elektronischen Vibrationen zielen zuerst auf den Körper. The body is the message. Die Aneignung von (Pop-)Kultur funktioniere vor allem über den Körper, über einen Prozeß, den Klein mimetische Aneignung nennt. Sie sei eben nicht nur ein sozialer, sondern immer auch ein leiblicher Prozeß. Dieser Techno-Körper, der am Übergang zwischen Arbeits- und Freizeitgesellschaft stehe, werde eben nicht bedingungslos von der Kulturindustrie geformt, sondern gleiche sich medialen Bildern an und verändere sie durch diese Verkörperung. So werde die Ästhetik von heute zur Ethik von morgen. Die Popkultur bilde bei diesem Prozeß nichts weiter als den Rahmen für solche Aneignungen. [...] [S]ie versucht, das Funktionieren kultureller Diskurse und Mechanismen direkt in den Körpern zu verorten.“

³⁹ Der Text gilt aber nicht als zentral, sondern begleitend: Bei anderer Musik „ist der Text das Leitmotiv. Der Hörer wird mit dem Gefühl des Sängers befrachtet. Wenn Mick Jagger singt »I can't get no satisfaction« oder die Beatles »All you need is

hend von der US-amerikanischen schwarzen schwulen Subkultur⁴⁰. So schreibt zum Beispiel Hans Cousto in *Wahrnehmung als Resonanzphänomen* (zuerst 1987):

„[D]er Sound treibt uns auf die Tanzfläche, und wir finden uns in einem ganz neuen Energiefeld, jenseits von Logik und Verstand, ganz auf Gefühlsebene und tanzen bis der Schweiß in großen Tropfen langsam an der Haut herunterperlt – und tanzen bis zur völligen Ekstase. [...] Hören ist ein integraler Vorgang. Man hört nicht nur mit den Ohren, man hört mit dem ganzen Körper. [...] Wohl dem, der die Urtöne unseres Planeten wahrnimmt, in sich resonieren lassen kann und so im Einklang mit dem Lauf der Erde harmonisch mitschwingt! [...] Multimediale Kunst zu schaffen bedeutet, ganz gezielt in bestimmten Frequenzbereichen Resonanzen hervorzurufen und entsprechende Gefühle auszulösen. So kann eine Discomusik und eine Lightshow spontan Körperenergien freisetzen. Je mehr man in der Lage ist, diesen Energieströmen freien Lauf zu lassen, je mehr man fähig ist, mit dem ganzen Körper zu resonieren, desto näher kommt man dem Zustand, den man Ekstase nennt.“⁴¹

Die Nähe zur Esoterik ist so neu nicht (auch die Verbreitung des Funk wurde von entsprechenden Parolen der Reinigung und Erlösung begleitet⁴²). Der Ausdruck »multimedial« erinnert ein weiteres Mal an das Wagnersche »Gesamtkunstwerk«, das die Ausdifferenzierung der Künste in Wort-, Bild- und Ton-Medien »bekämpft« (Bolz spricht von einer »Wiederkehr des Integralen«⁴³). Die Musikmaschinen und die tanzenden Körper

love«, dann ist das deren Bedürfnis, aber der, der das hört, ist ja vielleicht gerade verliebt und braucht etwas anderes in dem Moment. Techno, besser: purer Techno basiert auf dem neuronalen Input, nicht auf der Phantasie; auf Rhythmen, Klängen, Strukturen und dem stetigen Wiederholen derselben, die eine Frequenzfolgeaktion auslösen, d. h. sie schaffen den Raum im Zuhörer, daß die eigene Phantasie sich entfalten kann.“ (Interview mit Hans Cousto, in: *no rites. Techno-House in Hamburg*, hrsg. von Xenia Bahr und Oliver Roßdeutscher, Hamburg 1995, o.S.)

⁴⁰ Vgl. vor allem Poschardt [Anm. 18], S. 116f., S. 252, S. 434f. et passim, der besonders den masochistisch-lustvollen Aspekt betont.

⁴¹ Hans Cousto, *Wahrnehmung als Resonanzphänomen*, in: Bahr und Roßdeutscher [Anm. 39], o. S.

⁴² Vgl. Poschardt [Anm. 18], S. 430f.: George Clintons „funkentelechy“ sollte der Selbsterneuerung, der Selbstreinigung und der Entelechie dienen und Bewußtsein und Genitalien vor Verstopfung retten.

⁴³ Bolz [Anm. 2], S. 28: „Die Ur-Komposite indizieren keine fröhliche Fahrt in die Regression, sondern die Wiederkehr des Integralen. Die für die ästhetische Moderne spezifische Ausdifferenzierung der Künste wird schon von Nietzsche in ihrer sterilen, frigiden Endstufe erfahren und bekämpft. Es geht darum, die ausdifferenzier-

bilden eine cyborgartige Einheit, von Usern und Kommentatoren einhellig begrüßt: „Gerade in den rhythmusfreien Sequenzen werden die nicht hörbaren Loops in den Bewegungen des Körpers erlebbar gemacht und so in das psychische System des Tänzers eingespielt. Gleichzeitig stürzen durch den suggestiven Charakter der Flächen und ihrer hinterhältigen emotionalen Kraft Bilder und Visionen aus dem Speicher des psychischen Systems im Tänzer zusammen. Eine Art rauschhafter Wahrnehmungsextase entsteht.“⁴⁴ Vielleicht ist es dieses so spirituell anmutende synästhetisch-technisch beschriebene Erlebnis, das die Rede von der Seele provoziert, und sei es im »mindfuck«. So schreibt Ulf Poschardt:

„Guter, düsterer Drum&Bass ist der ultimative Mindfuck. Wer sich in diese Musik fallen läßt, wird von ihr verschluckt. Erst wenn der DJ den Mindfuck beendet, sammeln sich die hörenden Tänzer und die tanzenden Hörer wie befreit in sich selbst. Die Reise durch das Innere des eigenen psychischen Systems wird erschöpft und glücklich zugleich abgeschlossen.“⁴⁵

Das weckt Mißtrauen: Hat hier eine sich als entfremdet verstehende Gesellschaft ein Refugium entdeckt, in dem die innere Natur noch mal so richtig zum Zuge kommt? Daß Techno, Disco & Co. sämtlich schwarze Wurzeln haben, käme dieser Auffassung entgegen. Entsprechend einer alten Gleichung sind auch hier »Ursprünglichkeiten« in bestimmten Gruppen lokalisiert: in Schwarzen (bei Rousseau „die im Süden“⁴⁶), Geisteskranken, Frauen und Kindern. Und tatsächlich: „Andrea Parker meint, Frauen reagierten stärker auf den Baß als Männer. Oder genauer: Mehr Frauen als Männer reagierten überhaupt auf den Baß.“⁴⁷ Babys im Mutterleib mögen die tiefen Frequenzen, heißt es, und positive Wirkungen seien auch in der

ten und gegeneinander abgeblendeten Spären von Wort, Bild und Ton wieder in Kommunikation zu versetzen, [...] [in einer Art] »dämonischen Übertragbarkeit«.

⁴⁴ Poschardt [Anm. 18], S. 425. – Hier wäre mehr über die Rolle von Drogen und den »kollektiven Organismus« aller Discobesucher anzuschließen.

⁴⁵ Ebda., S. 424, vgl. S. 422-424.

⁴⁶ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*, in: ders. *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, Amsterdam 1984, S. 138-145, vor allem die Kapitel *Der Ursprung der Musik, Über die Melodie, Über die Harmonie*: Erste Artikulationen entstammen der Leidenschaft; rhythmische Wiederholungen, Melodien, Dichtung und Musik entstanden zusammen mit der Sprache, und zwar rund um den Brunnen (S. 133).

⁴⁷ Poschardt [Anm. 18], S. 441.

Musiktherapie und bei Stämmen in Afrika und Asien genutzt worden⁴⁸. Diese alte Allianz wird aber nicht nur von weißen TheoretikerInnen aufgerufen. Schwarze MusikerInnen und KulturtheoretikerInnen haben offensiv ihre Musikkultur gegen die westeuropäischen Traditionen gesetzt; dabei steht das rhythmische Element gegen die harmonische Melodieführung, die oral history gegen abstrahierende Notationssysteme, Intellektualismus gegen Intuition⁴⁹ und die Einheit von Musik und alltäglichem Leben gegen westliche Hochkultur⁵⁰ in einer Art „schwarzen Ontologie“⁵¹, die den Schwarzen Angstbewältigung und sexuelle Befreiung attestiert⁵². Der Rhythmus sei schwarz, zu feiern sind die *black sonic forces*.⁵³ Neben solchen positiv gewendeten Klischees, die die Grundlagen einer umfassenden Diskriminierung aufgreifen und umdrehen, aber dadurch auch strukturell bestätigen, hat Tricia Rose allerdings besonders für den Rap gezeigt, wie sich schwarze Körperlichkeit und avancierte Technologie im Rap aneinander

⁴⁸ Ohne nähere Erklärungen Poschardt [Anm. 18], S. 440.

⁴⁹ Zitiert nach Poschardt [Anm. 18], S. 265. Tricia Rose bezeichnet Rhythmus als zentrales Element schwarzer Kulturproduktion – „Die klare, rationale Harmonielehre der klassischen Musik steht in einem deutlichen Gegensatz zum intuitiv und gefühlsmäßig generierten Rhythmusverständnis von schwarzer Musik.“

⁵⁰ Ben Sidran, *Black Talk. Schwarze Kultur – die andere Kultur im weißen Amerika*, übersetzt von Heinrich Keim, Hofheim 1993, S. 17 (vgl. auch S. 18-22).

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² „Es kann eigentlich nicht überraschen, daß die *oral culture*, deren Kommunikationsprozesse unmittelbar körperlich organisiert sind, sich auf Rhythmik als Kommunikationsfaktor verläßt. Die Gruppenaktivität erschließt sich wesentlich über den Rhythmus. Rhythmus kann Spannung aufbauen und lösen. Spannung liegt der Empfindung von Lust sehr nahe; wenn sie nicht unmittelbar ein angenehmes Gefühl erzeugt, verhindert sie zumindest das Aufkommen von Langeweile. Darüber hinaus wirkt rhythmische Spannung beruhigend und befreit von Ängsten. Während der Mensch aus der *literate culture* Spannung als etwas Abstraktes verspürt, durch den Einsatz verbaler und syntaktischer Mittel zu logischen Gebilden gelangt, die ihm Spannung und Lust bereiten, erfährt der Angehörige der *oral culture* Spannung im pulsierenden Rhythmus. Gerade bei afrikanischen Rhythmen hat sich bei Weißen diese Assoziation aufgedrängt. Er selbst speichert Information dadurch, daß er sie sich auf irgendeine Weise notiert, der Angehörige der *oral culture* dagegen dadurch, daß er sie sich körperlich einverleibt: er wird *selbst zur Information*. Dieser Vorgang besitzt durchaus gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Sexualakt.“ (Ebd., S. 27.)

⁵³ Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover 1994, S. 63.

ausgebildet haben⁵⁴. Westliche Musik sei narrativ-teleologisch konzipiert, während in schwarzer Musik die Wiederholung eine zentrale Rolle spiele, *repetition, circulation, equilibrium*, etwa in *call- and response-sequences*, aber auch im respektvollen Zitieren⁵⁵. Einer solchen Wiederholungsstruktur kommt eine Technik entgegen, die das Wiederholen durch Speicherung und Wiedergabe perfektioniert.

„Rap’s oral articulations are heavily informed by technological processes, not only in the way such oral traditions are formulated, composed, and disseminated, but also in the way orally based approaches to narrative are embedded in the use of the technology itself.“⁵⁶

Das ist kein religionsersatzartiger Verschmelzungsentwurf mehr wie der des weißen Cyborg auf der Disco-Tanzfläche oder der des Schwarzen, dessen Körper schon immer getrommelt hat: Hier wird die Verzahnung von Kulturgeschichte, Identität und Technologie, eine gegenseitige Bedingtheit anstelle *eines* urtümlichen Grundes deutlich⁵⁷.

Die schwarzen Schwarzen in den USA werden zahlenmäßig demnächst von den »Schwarzen«⁵⁸ hispanischer Herkunft überholt – und das hat Folgen für die Rolle der Natur-, Sex- und Rhythmusikonen in der Popmusik. Rund 30 Millionen Menschen lateinamerikanischer Herkunft leben bereits in den USA, „das macht sie zu einer umworbenen Zielgruppe, sowohl George Bush als auch Al Gore versuchten, im Wahlkampf mit ihren Spa-

⁵⁴ Ebda., S. 64: „Is rap’s use of repetition in rhythm and sound organization (via looping and sampling) a by-product of the parameters of industrial production [...] Or, are there cultural explanations for the musical structures in rap’s use of electronic equipment? At the same time as rap music has dramatically changed the intended use of sampling technology, it has also remained critically linked to black poetic traditions and the oral forms that underwrite them. These oral traditions and practices clearly inform the prolific use of collage, intertextuality, boasting, toasting, and signifying in rap’s lyrical style and organization.“ Vgl. weiter S. 69-73.

⁵⁵ Ebda., S. 69.

⁵⁶ Ebda., S. 64.

⁵⁷ Was im übrigen bei Nietzsche zu diskutieren wäre, je nachdem, ob man das Augenmerk eher auf die Rede vom Ur-Menschlichen (vgl. Bolz [Anm. 2], S. 27: Wagner imitiere die Urmusik, Gesamtkunstwerk sei ein Werk des Urmenschen, der »ungetrennte Mensch«, der »singende Urmensch«) oder auf Schnittstellen und Übertragungen (Bolz) und Zäsuriertheit des Ursprungs (Schuller) legt.

⁵⁸ Insofern ein groß geschriebenes »Black« eine politische Zuordnung und nicht eine »reale Farbe« meint.

nischkenntnissen zu punkten.⁵⁹ Im Sommer 2000 kamen Ricky Martin, Christina Aguilera, Jennifer Lopez oder Carlos Santana und Begriffe wie *Sambadelic*, *Bass-O-Nova* oder *Digi-Bossa* in die Schlagzeilen. Viva startete die wöchentlich produzierte Sendung *ritmo*, mit lateinamerikanischer und karibischer (Pop-)Musik, gesponsort von Bacardi und moderiert von der Afrodeutschen Daisy Dee, im Dezember 2000 mit einem *ritmo-special* zu Kuba.

VI. RHYTHMUS III: LATIN

„Maria, Maria [...] growing up in Spanish Harlem, she’s living her life just like a movie star.“

Gelegentlich ist der schwarze Rhythmus weiblich. „As rapper Guru has said, »If the beat was a princess, I’d marry it.«⁶⁰ Das gilt auch für den brasilianischen:

„Wenn die Geschichtsbücher nicht lügen, hat João Gilberto den Rhythmus für die moderne brasilianische Musik dem wiegenden Gang von Wäscherinnen am Fluss abgelesen. Eine männliche, aber doch auch schöne Gründungslegende: Orpheus, der Müßiggänger, lässt sich von Nymphen aus dem Volke inspirieren, er greift sehenden Auges in die Saiten. Etwas davon rauscht geschlechtsreifen Mitteleuropäern noch immer durch den Kopf, wenn sie in großstädtischen Lounges auf Blickfang gehen – Schuld ist nur der Bossa Nova.“⁶¹

Ricky Martin, Enrique Iglesias oder Jennifer Lopez, Symbolfiguren der Latinisierung der USA, erfüllen heute „sämtliche Klischees lateinamerikanischer Hitzigkeit“, allerdings in gereinigter Form: ihre Omnipotenz sei nie bedrohlich; „lasziv, aber nicht anzüglich, zweideutig, aber nicht schlüpf-

⁵⁹ Daniel Bax, *Schweissfrei schwitzen*, in: *Die Zeit* vom 23. November 2000.

⁶⁰ Am wichtigsten sind im Rap *rhythm and sound*, „the lowest, fattest beats being the most significant and emotionally charged.“ (Rose [Anm. 53], S. 65.) Dagegen weisen aber Sigrid Nieberle und Sabine Fröhlich darauf hin, daß der Rhythmus seit Platon „als das männliche, gestaltende Prinzip [gilt]. Das weibliche, passive *melos* wird durch ihn zur *harmonia* geformt.“ (Nieberle/Fröhlich [Anm. 32], S. 308.) – Van Leeuwen nennt Bässe das wichtigste Kriterium für den „wrap-around sound“, der ein Eintauchen statt der perspektivischen Raumwahrnehmung ermöglicht, *immersion* statt der akustischen Orientierung in Vorder- und Hintergrund, Nähe und Ferne. „The opposite of perspective is immersion, wrap-around sound. Low frequency sounds (bass) are especially important here.“ (van Leeuwen [Anm. 18], S. 28.)

⁶¹ Thomas Gross, *Quirl von Ipanema*, in: *Die Zeit* vom 3. August 2000.

rig“⁶², befand der *Zeit*-Kritiker, der im Spott über das „schweißfreie Schwitzen“ und den mundgerechten Exotismus auch den Verlust der echten ursprünglichen Latinomusik beklagt⁶³. („Bossa Dancefloor“⁶⁴ meint aber auch Suche nach Sex und Soul in flauer Zeit. Sogar Ibiza befindet sich derzeit in der Chill-out-Phase. Durch alle kulturellen Umformungen und Überschreibungen hindurch soll etwas spürbar bleiben vom Wiegen der Hüften der Wäscherinnen am Rio São Francisco. Die postmodernen Lounge Lizards feiern dazu. Manchmal reicht es auch nur zum Bacardi-Feeling.“⁶⁵) Was Musiker »mit puertoricanischem Hintergrund«, so die politisch korrekte Formulierung, als Karrierevorteil nutzen, den Anspielungshorizont bestimmter Rhythmen, Tänze und Sex, und was sich überaus erfolgreich verkauft, wird in Europa allerdings in seiner »Authentizität« bezweifelt:

⁶² Bax [Anm. 59].

⁶³ Vgl. Bax [Anm. 59]: „Im Booklet präsentiert sich Ricky Martin als Latin Lover für Anfänger. Mit schwarzer Hose und halb offenem Hemd, das sich merklich über dem Brustkorb strafft, wirkt er wie ein Kellner oder Torero. Kein Schweißfleck trübt das Bild.“ – „Ursprünglich war Pop aus Lateinamerika nicht weniger divers als afroamerikanische Musik: Salsa, Merengue, Mambo, Cumbia oder TexMex sind nur einige der Stile, die Einwanderer aus dem Süden über die Grenze brachten. Im melting pot verrührt bleibt, zumindest bei den Erfolgsmodellen, nur ein tropischer Beigeschmack, an dem auch der weiße Mittelstand sich nicht den Mund verbrennt. Salsa war noch der Sound der *barrios* gewesen, der hispanischen Viertel und Ghettos der US-Großstädte, wo Latinos aus der Karibik und Mexiko zu Nuyoricans oder Chicanos wurden und sich deren Musik mit der ihrer afroamerikanischen Nachbarn mischte – zu Latin Jazz, später zu Latin Soul oder Latin Funk. Der aktuelle Latin Pop vermittelt eine ganz andere Botschaft: Er kündigt von unbedingtem Aufstiegs- und Anpassungswillen. Dafür ist er bereit, seine geschmacklich nicht mehrheitsfähigen Anteile zu opfern – etwa durch den Verzicht auf die eigene Sprache.“ – Vgl. auch Gross [Anm. 61]; seine Bemerkung, „recyclete Klänge überfluteten den europäischen Markt“, erinnert in ihrer Metaphorik allerdings umgekehrt auch an die »Fluten« von Einwanderern, das abzuwehrende Fremde.

⁶⁴ Andere Bezeichnungen sind „Bass-O-Nova, Sambadelic, Bossa Dancefloor, Brasilelectric – der Name der Welle ist noch strittig“. Rica Amabis schlägt als Bezeichnung vor: Sambadelic, Drum’n’Sambass oder Amazon Jungle; Andrea Marquée spricht von MPB (*Música Popular Brasileira*). VertreterInnen sind etwa Zuco 103 (*Brasilectro*), Rica Amabis (*Sambadelic*), Andrea Marquee (*Zumbi*) und andere (*The New Latinaires*). Produziert wird auch in Japan, in Italien, im Schwarzwald oder in Berlin (Jazzanova). (Gross [Anm. 61])

⁶⁵ Gross [Anm. 61].

„Ihre Latino-Identität ist nur ein Accessoire: Sie schmücken sich damit, aber sie könnten es genauso gut ablegen. [...] Bei Christina Aguilera etwa [...] erinnert wenig mehr als ihr Nachname an den ecuadorianischen Vater, von dem sich ihre Mutter scheiden ließ, als sie gerade sieben Jahre alt war. Trotzdem hat die Sängerin die Vorteile ihrer »hispanischen Wurzeln« entdeckt: dieser Tage erscheint ihr erstes rein spanisches Album.“⁶⁶

Daß zudem selbst eine Figur wie Bebel Gilberto, die sich nicht wie die meisten anderen bemühe, „so synthetisch zu klingen wie die Spice Girls“⁶⁷, mit elektronisch eingelesenem Schallplattenknistern und Gitarren arbeitet, daß Bauteile ihrer Platte in London, New York usw. entstanden, der Produzent aus Exjugoslawien kommt und das Plattenlabel in Belgien sitzt, daß man also kein Brasilianer sein muß, um brasilianische Musik zu machen, stellt ein Problem dar; Regression (Rückkehr zur lateinamerikanischen Musik) und Progression (im Sampling) lassen sich nicht mehr auseinandertrennen. Der Gründungsmythos, die Übersetzung des Blicks auf den bewegten Frauenkörper in die Musik, ist verraten. Das kann nur im Unwirklichen, Unmateriellen, Unsinnlichen enden:

„Mit Einzelwürdigungen ist diesen frei fließenden Tracks nicht mehr beizukommen. Sie sind mehr der Spiegel ihrer Produktionsbedingungen: der internationalen Kommunikationswege, der universellen Zirkulation von Sounds und Images. Ihr Patchworkwesen macht ihre Schönheit aus, aber auch ihre Austauschbarkeit. Nach kurzen Gebrauchsphasen verschwinden die Bausteine in den Archiven – um vielleicht schon morgen wieder aus ihrer Virtualität erlöst zu werden.“⁶⁸

VII. LATIN/TECHNO

Im Sommer 2000 veröffentlichte Señor Coconut, Pseudonym eines Elektronikmusikers aus Düsseldorf und Frankfurt, nach dreijährigem Aufenthalt in Santiago de Chile⁶⁹ und nach acht Monaten Arbeit ein Album, auf dem

⁶⁶ Bax [Anm. 59].

⁶⁷ Bebel Gilberto, Tochter von Astrud *Girl from Ipanema* Gilberto, ist mit 33 Jahren zum Bossa zurückgekehrt. (Gross [Anm. 61])

⁶⁸ Gross [Anm. 61].

⁶⁹ Die Verweise auf die Biographie helfen manchem Kritiker über die attestierte »Kälte« elektronischer Musik hinweg: „Die Samples von Uwe Schmidt bestehen natürlich aus nichts anderem [als Nullen und Einsen]. Dass sie trotzdem lebendig klingen, hat auch damit zu tun, dass er seit drei Jahren in Santiago de Chile wohnt.“ (Jürgen Teipel, *Ehrlich geklaut*, in: *Die Zeit vom* 31. Mai 2000.)

jeder einzelne Ton weder analog noch digital hergestellt wurde, sondern aus einem anderen Musikstück digitalisiert und gesamplet⁷⁰. Sein Material war dabei lateinamerikanische Musik, deren (Instrumenten-)Klänge wie den der Marimba und deren typische Rhythmen, Cha-Cha-Cha, Samba usw. er in den neuen Zusammensetzungen beibehielt. Was aber setzte er im Latinogerüst zusammen? Die Hits von *Kraftwerk*. Eine Latinoband schien *Computerliebe*, *Autobahn* und andere Songs nachzuspielen.

„In Wirklichkeit saß ein blasser, rothaariger deutscher Techno-Musiker vor einem popelig aussehenden Gerät, so groß wie ein Schuhkarton. Mit dem neuen S6000-Sampler der japanischen Firma Akai hat Uwe Schmidt seine Latino-Plattensammlung so klein geschnitten, dass er zwischen den einzelnen Piepsern und Quietschern von Grund auf neue Verknüpfungen herstellen konnte.“⁷¹

Das Ergebnis wurde mit Prädikaten von »albern« bis »ungeahnt schlüssig« versehen; ein Kritiker befand: Der arme Musiker müsse sich quälen, „damit wir europäischen Koksnasen auf unseren Agenturpartys neben dem Schnee auch noch die Musik unserer Jugend aus Südamerika importieren können“ – ein „besonders krasser Fall von Globalisierung“⁷²; ein anderer konnte sich *Kraftwerk* gut in Brasilien vorstellen: „Es ist Kraftwerks *Trans Europa Express*, das in seiner südamerikanischen Fröhlichkeit ungeahnt schlüssig klingt.“⁷³ Die *Kraftwerk*-Musiker selbst glaubten, eine echte Band ihre Stücke spielen zu hören⁷⁴. Coconuts Samplen ist dabei nicht einfaches Ko-

⁷⁰ Teipel spricht von „totale[r] Simulation“. (Ebda.)

⁷¹ Die Rede von der »Wirklichkeit« muß sich wieder auf die Falschheit elektronischer Medien berufen: „Schmidt begann seine Exerzitien für die CD damit, dass er wochenlang nur herumsaß, Kraftwerk analysierte und nach Parallelen auf seinen Latino-Platten suchte. In dieser Phase sah er den Sampler vor allem als riesigen Schredder, in den er Tonnen von akustischem Rohmaterial werfen konnte. Die 256 MB Arbeitsspeicher reichten für Tausende von Samples, die oft nur noch aus einzelnen Tönen und Quietschern bestanden. Mit diesem fast unendlichen Baukasten fing Uwe Schmidt nun an, Kraftwerk zusammenzusetzen. Aus dem authentischen Material pickte er sich das Beste heraus, nahm etwa einen Merengue aus Timbales und Kuhglocken und ersetzte sämtliche Timbales durch die aus einer Aufnahme von Timbales-Gott Tito Puente.“ (Ebda.)

⁷² Christoph Twickel, *Señor Coconut*, in: *Szene Hamburg* 9 (2000), S. 50.

⁷³ Nils Michaelis, *Panamerica-Express*, in: *taz hamburg* (2000), S. 32.

⁷⁴ „Zur Vorbeugung versuchte er, die normalerweise unnahbaren Kraftwerk-Musiker so früh wie möglich einzubeziehen. Zuerst gab es nur geheimnisvolle Treffen mit Mittelsmännern. Aber nach einer Bandübergabe im Nebel bekam er dann doch eine Telefonnummer von Florian Schneider. Der war immer noch ganz baff, dass

pieren⁷⁵, ebenso wie es Tricia Rose über Rap-Versatzstücke geschrieben hat: Es geht dabei auch ums Lernen – und um Hommagen. „It is also a means of archival research, a process of musical and cultural archeology.“⁷⁶ Und: „Rap’s sample-heavy sound is digitally reproduced but cannot be digitally created.“⁷⁷ Das Verhältnis von Reproduktion und Kreation verkompliziert sich dort in feine Verästelungen, wo Aufzeichnungen von Musik zur materiellen Grundlage für neue Musik werden; einerseits büßen sie ihren spezifischen Kontext (das einzelne Lied) ein, andererseits wird ihnen dieser Kontext im weiteren Sinne (die lateinamerikanische Musik, ihre typischen Klänge und Rhythmen) zurückerstattet. Wo *Kraftwerk* für technische Progression steht, für »Kälte«, »Lateinamerika« dagegen für »Hitze«, werden nicht nur *Kraftwerks* Funk-Verbindungen ignoriert⁷⁸, sondern auch eine Musikkonzeption, die zwischen Progression und Regression auf abstrakte Weise trennt, zementiert⁷⁹. Daß Zahlen und Gefühl, rasonierende

das Ganze nicht »echt« gespielte Musik ist. Uwe Schmidt erklärte ihm seine einzige Technik, die nichts mit Technik zu tun hat: Er hatte sich seine Latino-Musiker als lebendige Wesen vorgestellt.“ (Teipel [Anm. 69])

⁷⁵ Für manche steht das im Vordergrund des Interesses, geprägt von der Frage, ob Kopieren immer schon Stehlen sei, wie etwa Teipels Titel *Ehrlich geklaut* schon verrät. „Diese Operationsmethode hat für Uwe Schmidt, der auch Initiator einer weltweiten Musikerinitiative gegen Copyright ist, den erfreulichen Nebeneffekt, dass die Herkunft seiner Samples kaum nachvollziehbar ist.“ Dann doch großzügig kommentiert von Teipel: „Das hat mit Ehrlichkeit oder Täuschung nichts zu tun. Auf die einzelnen Elemente kommt es ja auch gar nicht in erster Linie an, sondern auf die eigenen Verknüpfungen dazwischen. Erst dadurch entsteht auf diesem Planeten neues Leben.“ (Teipel [Anm. 69])

⁷⁶ Rose [Anm. 53], S. 79.

⁷⁷ Ebda., S. 78.

⁷⁸ Als *Kraftwerk* 1977 auf USA-Tournee ging, zeigte sich das schwarze Publikum begeistert. Grandmaster Flash gab zu Protokoll, *Trans Europe Express* könne man nicht breaken oder scratchen: „It was cutting itself.“ Bis heute gibt es *Kraftwerk*-Platten in der Basisausstattung aller HipHop-DJs. (Poschardt [Anm. 18], S. 232.)

⁷⁹ Vgl. Murray Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988, S. 10f. – Zum Verständnis von Regression als Endpunkt vgl. Andreas Huyssens und Klaus Scherpes Einleitung in die Postmoderne: „Am Ende von Sackgassen bedeutet das Einlegen des Rückwärtsganges eben nicht nur Regression“, zitiert Poschardt und kommentiert, DJ-Culture brauche keinen Rückwärtsgang, sondern zeige in einer ganz neuen Zeitgenossenschaft der Musik neue Strategien und Wege auf. (Poschardt [Anm. 18], S. 407.)

und resonierende Körper eben nicht zwei sind, wenn auch nicht wieder eins, wird beim Hören von *El Baile Aleman* deutlich: Wieder einmal singt die Maschine die alten Lieder, nur diesmal, ohne die Künstlichkeit der Montage zu verbergen, und ohne das Wechselverhältnis zwischen dem, womit Körperlichkeit assoziiert wird, und dem eingesetzten Gerät in einer größeren Einheit vorschnell zu schließen. Der »wiegende Gang der Nymphen aus dem Volke«, die schwarze Rhythmusprinzessin, die erobert werden will, das vorbeigehende Girl von Ipanema, das den lächelnden Mann nicht sieht: Das sind die alten Modelle für das Entstehen von Kultur aus Natur.

Aber auch neuere Modelle sind weiblich konnotiert; dem Theremin, das wie eine Frauenstimme zwischen Technik und Leben oszilliert⁸⁰ und das gerade seinen 80. Geburtstag gefeiert hat, wird als Integrator eine große Zukunft vorhergesagt. Die Technoproduzenten hat bereits der untere Bereich des großen Tonumfangs begeistert: „Man kann den Tänzern mit gewaltigen Bässen den Unterleib traktieren“⁸¹. MIT-Komponist Ted Machover hat in der *Brain Opera* mit dem Theremin-Einsatz Musikgeschichte geschrieben⁸², und Anwendungen im Smart House oder anderen digitalen Systemen werden diskutiert. „Der amerikanische Computerpionier Ted Nelson hat die Frage aufgeworfen, ob nicht das Theremin auch für eine allgemeine Steuerung des Computers das beste Modell wäre. Mit Geräten nach seinem Vorbild könnte man am Bildschirm durch die Weiten der Netzwelt navigieren, indem man in den Raum buchstäblich hineingreift“⁸³. Wo immer Körper und Technik sich begegnen, braucht es Raum für die gegenseitigen Resonanzen.

⁸⁰ Das Theremin wäre in seiner besonderen Situierung zwischen »männlich« konnotierter Technik/Elektronik und als »weiblich« bezeichneten Klängen (der Ähnlichkeit mit einer bestimmten Art von Stimme) noch weiter zu beschreiben.

⁸¹ Dworschak [Anm. 31].

⁸² „Und am Massachusetts Institute of Technology (MIT), wo die glühendsten Visionäre des digitalen Zeitalters hausen, hat der Komponist Ted Machover seine »Brain Opera« ganz im Geiste des Theremins aufgebaut, eine begehbare Installation mit sonderbaren Instrumenten, die auf die Gesten des Publikums reagieren.“ (Dworschak [Anm. 31])

⁸³ Dworschak [Anm. 31].

Der Ursprung, festgemacht am Rhythmus und ausgedrückt im tanzen- den Körper, war auch schon Nietzsche ein letztlich ungreifbarer: „Wir mö- gen“, so schreibt Nietzsche ziemlich unvermittelt,

„die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Brücke giebt, die in die wahre Realität, in's Herz der Welt führte. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik.“⁸⁴

VIII. ZIVILISATION

Kehren wir nun zur Frage nach »alter Musik« und »neuen Medien« zurück. »Alt« und »neu«, wir haben es gesagt, sind durch eine Entwicklungsachse miteinander verbunden; einen Vektor historischer Progression, der weniger geschichtliche Fakten ordnet, als daß er, gestützt auf ein meist wenig reflek- tiertes Fortschrittsmodell, ein sehr striktes historisch-semantisches Bewer- tungsraster aufspannt. Phänomenen des Fortschritts stehen gesellschaftliche Bereiche gegenüber, die entweder historisch tiefer reichen oder in denen derselbe Fortschritt nicht im selben Maß greift; Technologie, Medien und Ratio scheinen – sehr selbstverständlich – im Zentrum der gesellschaftli- chen Entwicklung zu stehen; die »Natur« dagegen, bestimmte kulturelle Traditionen, Strukturen der menschlichen Subjektivität, und vor allem auch der menschliche Körper, erscheinen als Instanzen der Beharrung; als eine Art Überbleibsel, das zwar nicht abgeschüttelt, historisch aber distanziert und marginalisiert werden kann.

Für die Popmusik ergibt sich hieraus ein spezifisches Rätsel: Wie ist eine Musik möglich, die den skizzierten Abgrund fast mühelos überbrückt? Eine Musik, die sich avanciertester Technologien bedient, die man in ihrer Bindung an Körper und körperliche Mimesis, kaum artikulierte Gefühle, Rhythmus und Tanz gleichzeitig aber als spezifisch »archaisch« kennzeich- nen müßte?

Kulturtheoretisch etwas weiter gefaßt, wäre das Rästel zu reformulieren: Warum erlaubt eine Kultur, die doch so augenscheinlich auf Progression setzt und die Individuen im Dienste dieser Progression einem so weitge- henden Entwicklungsdruck unterwirft, in einem bestimmten Sektor ihrer

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1982, in: ders., *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd.1, München 1980, S. 138. Zit. nach Schuller [Anm. 35], S. 127.

Musikproduktion eine so spektakuläre Ausnahme? Lockert sie ihren Druck?

Mit der so gestellten Frage befinden wir uns im Feld einer allgemeinen Zivilisationstheorie, wie sie Norbert Elias, Sigmund Freud und eine Vielzahl anderer Autoren in ihrer Nachfolge entfaltet haben. Grob skizziert beschreibt die Zivilisationstheorie den makrohistorischen Prozeß, der von den Stammesgesellschaften zur modernen Gesellschaft führt. Aufgefaßt wird dieser Prozeß, wie der Name schon sagt, als ein Prozeß der »Zivilisation«, das heißt einer fortschreitenden Befriedung der Gesellschaft zumindest nach innen, der Bildung immer größerer, in sich vernetzter Einheiten, und es wird zu klären versucht, wie diese an sich sehr fragilen Strukturen dennoch Stabilität erlangen.

Das besondere dieser Theorien ist, daß sie zwei Ebenen miteinander verschränken: objektiv soziologisch/historische Veränderungen werden mit individual- und massenpsychologischen Fragen gekreuzt; es wird gefragt, welche psychischen Anforderungen die verschiedenen Gesellschaften an ihre Mitglieder stellen; auf welche Strukturen auf Seiten der Subjekte sie angewiesen sind, um funktionieren zu können, und wie sie die Subjekte auf den Stand des strukturell Notwendigen bringen.

Wenn wir Zivilisiert-Gegenwärtigen in der Durchsetzung unserer Alltagsbedürfnisse auf Gewalt weitgehend verzichten, so ist dies ohne Zweifel eine Errungenschaft. Die gesellschaftliche Struktur bewährt sich darin, die Subsistenz der/des Einzelnen ohne Raub und Mord zu gewährleisten und Mechanismen bereitzustellen, in denen Wünsche befriedigt, oder zumindest verfolgt werden können.

Gleichzeitig, und dies ist die kultur-skeptische Seite der Zivilisationstheorie, hat diese Entwicklung einen hohen Preis. „Furchtbares“, schreiben Horkheimer/Adorno, „hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.“⁸⁵

Die arbeitsteilig vernetzte Gesellschaft braucht Individuen, die berechenbar sind, verlässlich, mit sich identisch, pazifiziert und kontrolliert. All dies ist nur durch eine rigorose Affektkontrolle zu erreichen. Die Geschichte der Zivilisation wie des zivilisierten Einzelnen besteht insofern im Aufbau

⁸⁵ Horkheimer und Adorno [Anm. 12], S. 40.

exakt dieser Affektkontrolle, die zunächst von außen auferlegt und dann Schritt für Schritt internalisiert, also in den psychischen Binnenraum verlagert wird.

Diese Umgestaltung greift in die Individuen tief ein. Sie verlangt Verzicht⁸⁶ nicht nur auf Gewalt, sondern vor allem und zentral auch auf Lustpotentiale;

„[das Leben in archaischen Gesellschaften bewegte sich], gemessen an dem Leben in befriedeten Räumen, zwischen Extremen. Es gibt dem Krieger die Möglichkeit zu einer [...] außerordentlich großen Freiheit im Auslauf seiner Gefühle und Leidenschaften, die Möglichkeit zu wilden Freuden, zu einer hemmungsloseren Sättigung von Lust an Frauen [man beachte die ungebrochen männlich/heterosexuelle Perspektive] oder auch von Haß in der Zerstörung und Qual alles dessen, was Feind ist oder zum Feinde gehört. [...] Zunächst ist es die unmittelbare Gegenwart, die den Antrieb gibt; wie diese, die augenblickliche Lage, wechselt, so wechseln auch die Affektäußerungen; bringt sie Lust, so wird die Lust voller ausgekostet, ohne Berechnung, ohne Gedanken an die möglichen Folgen in irgendeiner Zukunft; bringt sie Not, Gefangenschaft, Niederlage, so müssen auch sie rückhaltloser erlitten werden“⁸⁷.

Das so entworfene Bild ist in vieler Hinsicht problematisch. Dennoch wird deutlich, wie vielfältig vermittelt, indirekt, um nicht zu sagen blockiert der Affekthaushalt der Gegenwart ist. Im Licht der Zivilisationstheorie ist das zivilisierte Individuum ein Bündel antrainierter Hemmungen, noch das Kleinkind erscheint im Kontrast dazu fast hemmungslos-asozial; der Sozialisationsprozeß kehrt seinen Dressuraspekt hervor und die gesellschaftlichen Instanzen, die die Gewalt, wie Elias schreibt, an sich gezogen und monopolisiert haben wie die Zündholzproduktion, erscheinen als strukturierte Gewalt. Gleichzeitig haben diese Blockierungen die Eigenschaft, daß sie fast vollständig unsichtbar bleiben:

„Von dieser gespeicherten Gewalt in der Kulisse des Alltags geht ein beständiger, gleichmäßiger Druck auf das Leben des Einzelnen aus, den er oft kaum noch spürt, weil er sich völlig an ihn gewöhnt hat, weil sein Verhalten und seine Triebgestal-

⁸⁶ „Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung.“ (Horkheimer/Adorno [Anm. 12], S. 62).

⁸⁷ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2 (1939), Frankfurt am Main 1976, S. 322, S. 324.

tion von der frühesten Jugend an auf diesen Aufbau der Gesellschaft abgestimmt worden sind⁸⁸.

So ist es ein durchaus düsteres Bild der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Angestelltenphysiognomien, zu dem die Zivilisationstheorie kommt. Die Pazifizierung hat ihr prominentestes Opfer in der Lust. Mit der Vermeidung des Leidens droht auch die Lust auf der Strecke zu bleiben oder funktionalisiert zu werden zu einer schwachen Triebkraft, die keine andere Aufgabe hat, als das gesellschaftliche Räderwerk in Gang zu halten.

Wie aber, um die Frage noch einmal zu stellen, ist auf diesem Hintergrund ein Phänomen wie die Popmusik zu verstehen? Drei grundsätzliche Antworten auf diese Frage sind möglich, die wir nun, am Ende unserer Überlegung, nebeneinanderstellen wollen:

Die erste besagt, daß die Zivilisationstheorie schlicht Unrecht hat. Vor allem konservative Kritiker haben vertreten, daß sie möglicherweise die frühbürgerlich-viktorianische Gesellschaft zutreffend beschreibt, daß mit Anbrechen der consumer society die Verhältnisse sich aber grundsätzlich geändert hätten, weil die Freiheitsgrade insgesamt zunehmen und die wirtschaftliche Entwicklung selbst nun auf einen »gebremsten Hedonismus« der Massen angewiesen sei.

Die Lust- und Körpertechniken der Popmusik geraten hier fast aus dem Blick; sie werden zum Indiz allein für die Selbstheilungskräfte einer Gesellschaft, die sich – immer schon im Gleichgewicht – ein weiteres Mal als die beste aller denkbaren erweist.

Die zweite Antwort besagt, daß die Popmusik eine Art Fenster bildet, hedonistisches Einsprengsel in einer nach wie vor progressions- und leistungsorientiert repressiven Kultur; ein Ventil, das den aufgestauten Triebenergien die Möglichkeit der Abfuhr verschafft und die gesellschaftliche Apparatur wie die Subjekte dadurch entlastet. Diese Deutung wäre vielleicht die pessimistischste, weil sie den Hedonismus, strikt instrumentell, als eine abhängige Variable behandelt.

Für sie allerdings spricht einiges: Wenn Popmusik hauptsächlich in der Freizeit konsumiert wird, so korreliert dies mit der bürgerlichen Vorstellung, die zwischen dem Ernst der Arbeit und dem wohldefinierten Freiraum der »Erholung« säuberlich trennt und selbst von ihren Politikern verlangt, daß sie zumindest im Karneval einmal richtig »loslassen« können.

⁸⁸ Ebda., S. 326.

Venga Boys, Captain Jack, der abgezirkelte Exzeß am Wochenende oder Deppen-Techno auf Ibiza machen die Regression zu einer aggressiven Strategie. Und DJ Ötzi wird nicht müde zu betonen, es sei sinnlos, seine Musik an ästhetischen Ansprüchen zu messen, weil er nichts weiter wolle als »Spaß«; einen Spaß eben, der mit dieser strategisch berechneten Regression immer schon verschwistert ist. In dieser Perspektive hat die Progression unwiderruflich gesiegt und die Regression in eine Art Zwangsverhältnis genommen.

Die dritte Deutung schließlich wäre die optimistisch-utopische, und selbstverständlich steht sie deshalb am Ende unserer Überlegung: Möglicherweise nämlich haben die Progression selbst und eine Gesellschaftsordnung, die sich einseitig auf die Progression ausgerichtet hat, eine Grenze erreicht. In ihrer Abwehrenergie zumindest teilweise erschöpft, hat sie zulassen müssen, daß ihr Anderes, das ursprünglich überwunden oder ausgeschlossen werden sollte, in ihre Strukturen wieder einbricht und sie von innen her verändert; repräsentiert zum Beispiel durch die schwarze Kultur, von der sich die Popmusik nach wie vor nährt, die lange Zeit verfemt und mit allen Mitteln bekämpft wurde, und dennoch – und eben keineswegs zufällig im Feld der populären Musik – entscheidenden Einfluß auf die weiße hegemoniale Kultur gewonnen hat.

Und in der Popmusik kehren möglicherweise auch die anderen ausgeschlossenen Instanzen zurück: die Lüste der Körper, mit denen der Computer, zumindest dort wo er nicht selbst zu »singen« beginnt, so wenig anzufangen weiß; die Sphäre des Unartikulierten, des Vagen und der Gefühle, die die Progression den Subjekten so hartnäckig ausreden will; und jene Sexualität, die sich dem normierenden Zugriff der TV-Magazine ebenfalls nachhaltig entzieht.

Unser Vorschlag wäre, die Popmusik als eine kritische Ressource in diesem Sinne zu denken; und gleichzeitig eben als das Feld einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung, auf dem verhandelt wird, wie mit dem Druck von Progression und Zivilisation gesellschaftlich umgegangen werden soll. Kritisch gegenüber gesellschaftlichen Normierungen und kritisch gegenüber Theorien, die allzu kurzschlüssig den Körper und seine Lüste als das andere solcher Normierungen entwerfen.

Was traditionell unter »Regression« gebucht wird, wäre aus seiner Bindung an die Erholung und damit die Progression zu befreien. Nicht Pro-

gression und Regression stehen sich gegenüber, sondern verschiedene (und verschieden regressive) Modelle ihrer Vermittlung.

Dies trägt Distinktionen auch in die Popmusik selber hinein und macht es möglich, zynisch-strategisch-synthetische Projekte wie Britney Spears von solchen abzusetzen, die möglicherweise mehr enthalten. Und zwar ohne, dies war das Ergebnis des *Latin-Techno*-Abschnittes, auf Kategorien wie »Natur« oder »Authentizität« zurückgreifen zu müssen.

»Alte« Musik und »neue« Medien

Herausgegeben von
Jürgen Arndt und Werner Keil

2003

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Umschlagmotiv aus:
Paolo Davoli / Gabriele Fantuzzi: Clubspotting.
A Journey into Club Culture. Modena: Happy Books, 2000

*

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

*

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

 ISO 9706

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2003

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg

Herstellung: Druck Partner Rübelmann, 69502 Hemsbach

ISSN 1435-8859

ISBN 3-487-12516-1

Inhalt

Vorwort	7
<i>Werner Keil</i> Die Verwirklichung des romantischen Klangideals im Theremin	9
<i>Oliver Huck</i> Hymnen auf die elektronische Musik und mit konkreten Klängen	28
<i>Knut Holtsträter</i> Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu <i>Ludwig van</i>	56
<i>Ildikó Keikutt</i> Auf den Spuren Henry Purcells. Michael Nymans Musik zu Peter Greenaways Film <i>The Draughtsman's Contract</i>	104
<i>Thomas Krettenauer</i> HipHop meets Bach, Puccini & Co. Zur Entstehung, Produktionsweise und Stilistik des »Klassik-Rap« der späten 1990er Jahre	117
<i>Hartmut Winkler, Ulrike Bergermann</i> Singende Maschinen und resonierende Körper. Zur Wechselbeziehung von Progression und Regression in der Popmusik	143
<i>Jürgen Arndt</i> Tabla und Techno. Talvin Singh und die britisch-asiatische DJ-Musik	173
<i>Gerd Grupe</i> Wachswalzen und CDs, Synthies und Sampler: Musikethnologie und »neue« Medien	195
<i>Friedrich Wilhelm Rödding</i> Konserve oder Kunstwerk? Zur Ästhetik von Musikaufnahmen	217
<i>Joachim Veit</i> Hase oder Igel? – Musikeditionen und neue Medien	230
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	264