

ROLF GROSSMANN

Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung

Collagen, Loops und Samples

Aktuelle ästhetische Strategien der Wiederholung, des Re-Mix, Mashups oder Loops sind in allen musikalischen Bereichen vom *seriösen* Experiment über kommerzielle Produktionen bis zur populären Avantgarde anzutreffen. Die Vermutung liegt nahe, ein kulturindustrielles Recycling zur restlosen Ausbeutung einer einmal erfolgreichen musikalischen Idee führe dabei die Regie. Dieses Ziel mag tatsächlich in den Augen der Label-Manager eine wichtige Rolle spielen, für den innovativen Charakter der ästhetischen Verfahren des *Re-* ist es jedoch nebensächlich. Denn diese schreiben weder die Traditionslinien westlicher Kompositionslehren und Akademien noch die warenästhetisch konfektionierten Kompositionsmuster der Adornoschen Schlagerwelt fort.¹ Eher sind sie Ergebnis einer musikalischen Selbstbehauptungsstrategie: Sie kommen aus – früher als *Dritte Welt* bezeichneten – kolonialisierten Staaten, aus den Ghettos der Armen und Machtlosen, die sich ohne Rücksicht auf Autor, Werk und Urheber die phonographischen Produktionsmittel und ihre Archive angeeignet haben, um sie für eine neue Musik der (Re-)Produktion – im buchstäblich musikalischen Sinne – zu instrumentalisieren.²

Paradox erscheint dabei der Gedanke, dass subversive Elemente der neuen Verfahren längst im Mainstream popmusikalischer Gestaltung angekommen sind und in vielen Bereichen der DJ-Culture westliche kompositorische Maßstäbe verändert und teilweise verdrängt haben. Die Frage, die sich daran konsequenterweise anschließen könnte, wäre, ob und wie der gesellschaftliche oder gar politische Gehalt, der in diesen neuen Formen sedimentiert ist, auch als solcher in der populären Praxis wirksam ist. Im folgenden Beitrag geht es indessen um eine übergreifende Perspektive auf neuere Formen der Wiederholung, die anhand einiger Beispiele aus der Praxis des 20. und 21. Jahrhunderts entwickelt werden soll.

1 Theodor W. Adorno / George Simpson, On Popular Music, in: *Studies in Philosophy and Social Science* 9/1 (1941), S. 17–48.

2 S. dazu Rolf Großmann, Reproduktionsmusik und Remix-Culture, in: *Mind the Gap. Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, hrsg. von Marion Saxer, Saarbrücken 2011, S. 116–127.

Die im Folgenden betrachteten Gegenstände haben einen größtenteils medienästhetischen Hintergrund: Ausgangspunkte für ästhetische Verfahren der Reproduktion sind einerseits die elektronischen Medien der Verstärkung, der Phonographie und der Übertragung, andererseits ästhetische Praktiken jenseits der gängigen Entwicklungslogik melodisch-harmonischer Struktur,³ herausgefordert durch Collagen in der Bildenden Kunst und Montagen der Kinematographie. Aufgezeichnete Klänge und – bereits gespielte – Musik auf der Medienebene neu zu gruppieren, zu collagieren, zu neuen Strukturen mittels Schleifen und Überlagerungen zu verbinden, also das, was ich – mit Referenz auf die *motivisch-thematische Arbeit* der haydnischen Tradition – *phonographische Arbeit* nennen möchte,⁴ ist in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht nur neu, sondern bricht auf den ersten Blick mit Fundamenten westlicher Kunstmusik wie Autorschaft, Originalität, Autonomie und der Trennung von Werkidee, Notation und Ausführung. Allerdings sind die Traditionslinien, aus denen diese Brechungen resultieren, durchaus unterschiedlich. So folgen die geschlossenen Rillen und Bandschleifen der *musique concrète* Pierre Schaeffers im Paris der 1950er zwar einem ähnlichen medientechnischen Prinzip wie die Bandschleifen bei Brian Eno (etwa in *Discreet Music*) und die Delayeffekte King Tubbys (im jamaikanischen Dub), entstehen jedoch aus jeweils anderen ästhetischen Kontexten und Intentionen.

Wiederholung als anthropologische Bedingung / Wiederholungen in der Kunstmusik

Bevor ich in diesem Sinne ins Detail gehe, möchte ich auf die grundsätzliche Rolle der Wiederholung in der Musik hinweisen. Musik ist – als flüchtige Struktur in der Zeit – notwendigerweise eine Kunst der Wiederholungen. Auf allen Ebenen ihrer Mikro- und Makro-Strukturen sind Wiederholungen unverzichtbar. Dies gilt bereits auf der elementarsten Wahrnehmungsebene, als anthropologische Grundkonstante musikalischer Gestaltung. Wiederholung ist die Voraussetzung für die Gliederung der Zeit, für ihre Wahrnehmung als solche, für ihre ästhetische Strukturierung, für die Entstehung von Form. Schon die einfache Wahrnehmung einer Schallschwingung als Ton verlangt eine Grundform der Wiederholung: Töne werden erst als solche wahrgenommen, wenn sich die Schwingungen periodisch wiederholen. Die Zahl der Wiederholungen pro Zeiteinheit definiert die Tonhöhe. Weitere Ausprägungen des Wiederholungsprinzips auf der musikalischen Mikroebene sind Metrum, Takt und schließlich Rhythmus. Ein metrischer Grundpuls plus Betonungen bildet periodische wiederkehrende Abschnitte und damit den Takt oder, taktübergreifend, rhythmische Muster.

3 Solche Entwicklungslogiken sind im 20. Jahrhundert als Theorien des musikalischen Fortschritts virulent, sowohl als Künstlertheorien als auch als akademische Theorie der Entwicklung des musikalischen Materials bei Theodor W. Adorno.

4 Siehe dazu Rolf Großmann, *Phonographic Work. Reading and Writing Sound*, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hrsg. von Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge, MA [Druck in Vorbereitung].

Kulturen der mündlichen Überlieferung von Musik sind auf Wiederholungen angewiesen, auf entsprechende Riten und Formeln, ihre Verbreitung basiert auf dem wiederholenden Nachvollzug gehörter Strukturen. Rhythmische Pattern sind anthropologisch verankerte Grundbausteine, die oftmals auf der Basis ritueller Praktiken – etwa in ihrer Stilisierung – Grundelemente musikalisch-ästhetischer Gestaltung bilden. Einfache musikalische Formen wie Liedformen oder Tänze enthalten immer größere Teile, die mehrmals als Einheiten wiederholt werden, wie etwa einen Refrain im Gegensatz zur sich verändernden Strophe oder im Rondo das Ritornell im Kontrast zum Couplet.

Auch die Entwicklungsformen der westeuropäischen Kunstmusik, die zunächst als Gegensatz zur Wiederholung gedacht werden können, sind ohne diese nicht möglich. Wiederholt werden Motive, kleine melodische Bausteine eines musikalischen Themas, die sich so in der Wahrnehmung halten können und deren Veränderung (etwa als *motivisch-thematische Arbeit* der klassischen Kompositionslehre) hörend mitverfolgt werden kann. Die Wiederholungen größerer Teile, wie etwa die Themenvorstellung der Exposition beziehungsweise ihre Wiederkehr in der Reprise, haben einen ähnlichen Sinn: Sie fokussieren die Aufmerksamkeit und erlauben den hörenden Nachvollzug von Details der Struktur. Als Klassikhörerinnen oder gar -expertinnen sind wir geneigt, bei vertrauten Gegenständen, etwa der bekannten g-Moll Sinfonie KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart (1788), auf eine in der Partitur vorgesehene, jedoch als langweilig empfundene Wiederholung der Exposition zu verzichten, während sich unbekanntes Material wesentlich leichter erschließt, wenn eine Wiederholung der Themenvorstellung erfolgt.

Wiederholungen sind nicht nur die Voraussetzung zur Durchhörbarkeit von Musik, sondern generieren gleichzeitig grundlegende ästhetische Erfahrungen. Kompositionsverfahren wie die *entwickelnde Variation* oder *kontrapunktische Techniken* der Umkehrung, des Krebs etc. beruhen auf dem Spannungsverhältnis von Wiederholung und veränderter Wiederholung. Wiederholung ist dabei immer mit Sinn aufgeladen, weil sie eine Differenz generiert: die Differenz sequenzieller Wahrnehmungsakte. Die Wiederholung der Exposition in der Sonatenform der Wiener Klassik ist aus dieser Sicht eben kein überflüssiger oder gar langweiliger Akt des Nebeneinanderstellens von identischen Strukturen, sondern eine Vertiefung, ein Anders-Hören des zunächst Neuen. Erst die Verschiebung der Rezeptionsperspektive des »Expertenhörers« auf die Partitur und ihre visuell orientierte schriftkulturelle Ratio suggeriert eine Identität der Wahrnehmung wiederholter Passagen.⁵

Die in der Vorlage visuell notierte Struktur bleibt nicht nur unverändert, mit der Wiederholung scheint sogar ein Rückschritt verbunden. Zum stehenden *Noten-Bild* (!) kommt noch der Akt des Rücksprungs oder des Rückblätterns zum Beginn der Wiederholung, also eine scheinbar gegen den zeitlichen Fortschritt gerichtete

5 Prototypisch ist für diese Rezeption der *Expertenhörer* der adornoschen Hörertypologie. Dieser soll in der Lage sein, die essenziellen Elemente von Musik lesend aus der Partitur zu erfassen, und repräsentiert damit eine an der visuellen Räumlichkeit orientierte Rezeptionshaltung. Siehe Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M. 1973.

Handlung. Das erneute Hören einer Struktur ist jedoch gerade ein Fortschritt in der sensuellen und kognitiven Aneignung eines Wahrnehmungsangebots. Dabei wird neben der konstruktiven Erzeugung eines neuen Wahrnehmungskommunikats beim Hören auch vergessen, dass bei *gespielten*, also nicht medientechnisch produzierten Wiederholungen, nicht einfach eine identische Kopie, sondern eine neue *andere* Version einer abstrakten Struktur zu hören ist.

Ein mehrfaches Wiederholen ist aus der Sicht musikalischer Praxis also eher ein vertiefendes Fortschreiten, ein Prozess des ständigen Wandels bei gleichzeitiger Veränderung der Zeitwahrnehmung. Wenn dieser Gedanke zur Grundlage der ästhetischen Idee eines Stücks wird, entsteht *repetitive Musik*. Wiederholung kann so als eigenständige ästhetische Strategie auftreten, etwa anknüpfend an ritualisierte religiöse Wiederholungsformen (etwa das Rosenkranzbeten), die eine transzendente Erfahrung, ein tranceartiges Heraustreten aus der jeweiligen realen Situation, ermöglichen sollen. Dabei kann die ständige *wörtliche* Wiederholung einer notierten Passage sowohl zur angenehm empfundenen Meditation als auch zur Tortur für die Spielerinnen werden.

Eines der bekanntesten und radikalsten Stücke, das die Quälereien schon im Titel trägt, ist das von Erik Satie 1893 komponierte *Vexations*. Es besteht aus einem kurzen, nur 13 Zählzeiten dauernden Klavierpart, der 840-mal zu wiederholen ist. (Notenbeispiel 1) Durch seine offene Tonalität und die ruhige Diktion gleichmäßiger Viertel und Achtel und das gemäßigte Tempo (*Très lent*) entsteht für die heutige Zuhörer:in ein schwebender, fließender Eindruck, eine auditive Illustration der vergehenden Zeit. Dabei geht es nicht nur ums Hören, sondern auch um die Haltung der Spieler:in, die sich »in der tiefsten Stille, durch ernsthafte Unbeweglichkeit« (s. Notenblatt) vorzubereiten hat. Inwieweit Erik Satie, der Komponist der *musique d'ameublement* und der Verräumlichung zeitlicher Prozesse, tatsächlich auf die vollständige Aufführung dieses Konzeptstücks zielte, ist jedoch umstritten.

NOTE DE L'AUTEUR.
Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent



♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

The image shows a page of musical notation for Erik Satie's 'Vexations'. It includes the author's note, the tempo marking 'Très lent', and two musical staves. The first staff shows the main motif, and the second staff shows the bass line theme. The notation is in a key with one flat and a common time signature.

Abb. 1: Erik Satie, *Vexations*, 1893.

Technologisch produzierte Wiederholungen: Mechanik / Phonographie / Elektronik / Digitale Loops

Musikalische Grundformen der Wiederholung sind also nichts Neues, sondern zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits ausgestaltet und etabliert. Mit der Phonographie tritt das Prinzip der Wiederholung in ein neues Stadium ein. Die technische Reproduktion des Klangs stellt schon per se eine Wiederholung eines vorher Erklungenen dar, das nun – auf mechanische Weise – präzise und nahezu unbegrenzt wiederholt werden kann. Das gilt nicht nur für komplette Aufnahmen, sondern mit einem Trick auch für kleine Teile einer aufgenommenen Klangspur. Die geschlossene Rille, also die zu einem Kreis manipulierte Schallplattenspur, ist in Experimenten seit Ende der 1920er Jahre – vom Bauhaus über die *musique concrète* bis zu den DJs der New Yorker Bronx – eine Inspirationsquelle für phonographische Wiederholungsmusik. Zur geschlossenen Rille tritt die Endlosschleife des Magnetbands, die etwa instrumental in Pierre Schaeffers (bzw. Jacques Poullins) *Morphophon* oder *Phonogene* oder auch konzeptuell in Steve Reichs *minimal music* und Brian Enos *ambient music* erprobt wird.

Exemplarisch für Pionierarbeiten einer spezifisch medienästhetischen Strategie der Wiederholung seien hier Steve Reichs *It's Gonna Rain* (Magnetton, 1965) und *Piano Phase* (für zwei Klaviere, 1967) genannt. Sie beruhen auf dem Prinzip der Phasenverschiebung zwischen zwei Endlosschleifen.⁶ *It's Gonna Rain* ist eine medientechnisch montierte und arrangierte Aufnahme eines Straßenpredigers. Dort ist – neben anderen Manipulationen – auch das Prinzip der Überlagerung zeitlich verschobener Loops zu hören, das Reich als kompositorische Strategie in vielen weiteren Arbeiten einsetzt: Nach einer Art Exposition einer längeren Passage und einem Durchgang eines kurzen Loops durch das Material wird nach ca. zwei Minuten der Ausschnitt *It's Gonna Rain* unabhängig auf jedem Stereokanal als Schleife wiederholt. Durch eine minimal abweichende Abspielgeschwindigkeit – eine Entdeckung Reichs bei der Synchronisation von Bandgeräten – ergeben sich Effekte einer sich stetig verändernden zeitlichen Überlagerung. Nach etwa fünf Minuten (bei 7'45'') treffen sich die beiden Schleifen wieder und ein weiterer Part des Stücks beginnt. Dieses Verfahren führt zu den verschiedensten Facetten der Wahrnehmung von der Illusion eines sich aufspannenden Raums über die Bildung neuer auditiver Gestalten bis zur Lösung von der wortsprachlichen Semantik und Verklanglichung von Sprache als sonische Textur.

Reichs *Piano Phase* (1967) greift dieses medienästhetische Prinzip der Verschiebung von Schleifen auf: An die Stelle des technisch-medialen Loops tritt das Pattern einer kleinen melodischen Phrase, welche von den beiden quasi-mechanisch versetzt spielenden Pianisten identisch wiederholt wird. Damit wird ein medientechnisches Prinzip auf eine konventionelle Spielsituation übertragen und performativ inszeniert. Neben der identischen Wiederholung initiieren Loops bereits dort ein Ele-

6 Siehe dazu ausführlich Thorsten Klages, *Medium und Form. Musik in den (Re-)Produktionsmedien*, Osnabrück 2002.

ment der Kompositionstechnik des 20. und 21. Jahrhunderts: Schichtung und Überlagerung. Schichtung (*layering*) kann als eine musikalisch-klangliche Variationstechnik des Loop und gleichzeitig als eine genuine Strategie phonographisch-musikalischer Arbeit gesehen werden. Sie führt nicht nur zu den bereits demonstrierten Akzentverschiebungen und rhythmisch-schwebenden Effekten, sondern auch zu tonalen Klangschichten, die weit über die an Funktionstonalität oder Reihentechnik ausgebildeten Kompositionsstrukturen hinausgehen. Tonale Ambivalenz und eine phonographische Klangfarben-Gestaltung resultieren dort direkt aus der Anwendung von Pattern-Wiederholungen und Layering-Verfahren.

Diese Musiken der wiederholten Überlagerung streben ein anderes Hören, eine Grundhaltung auditiver Rezeption an, die den Fokus von den entwickelnden Melodie- und Harmoniestrukturen und entsprechend rationalisierten Formen der europäischen Kunstmusik abzieht. Sie zielt auf eine unmittelbar eindrückliche Wahrnehmung des in dieser Hinsicht entsemantisierten Klangs und knüpft damit an die Praxis von Riten, Trance, sowie an weitere Praktiken außereuropäischer Kulturkreise an.

In der Folge der ersten explorativen Arbeiten werden die regelhaften Veränderungen der Schleifenbildung ausgeweitet, weiter verfeinert und ausdifferenziert: Es entstehen sowohl multimediale Arbeiten wie auch programmgesteuerte Formen der Variation in den digitalen Medien. Werden in die Wiederholungen algorithmische Veränderungen eingebracht, so werden Wiederholung und Variation auf kalkulatorisch-mechanische Weise verbunden, repetitives und serielles Prinzip verschmelzen. Solche Strategien finden sich medientechnisch motiviert gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in allen Künsten, etwa in der Variation von Siebdrucken bis zur informationsästhetisch angeregten Computergraphik (eines Manfred Mohr oder Wolfgang Kivus).⁷ Ein konzeptuelles Musterbeispiel der ästhetischen Inszenierung einer einfachen algorithmischen Variation liefert der kanadische (Multi-)Medienkünstler Rodney Graham in seinen *Parsifal*-Arbeiten ab Ende der 1980er Jahre. Als Vorlage dient ihm eine aus bühnentechnischen Gründen in Wagners *Parsifal*-Partitur eingefügte musikalische Schleife,⁸ die so lange wiederholt werden soll, wie es die Veränderungen des Bühnenbilds während Parsifals Gang zum heiligen Gral erfordern. Diese Schleife verändert und inszeniert Graham konzeptuell in verschiedenen Medien, als Buch, Faltpartitur oder rotierende *Lesemaschine* sowie als computergesteuertes Musikstück. Graham modifiziert in seiner Version die Einzelstimmen der Partitur in ihren Taktzahlen, so dass mit jeder Wiederholung eine andere Zusammensetzung entsteht. Erst nach 307 / 444 / 891 / 249 / 706 Takten ist der Zustand der Synchronizität aller Stimmen wieder erreicht.⁹

7 Siehe dazu Frieder Nake (Hrsg.), *Algorithmus und Kunst. »Die präzisen Vergnügen«*. Texte und Bilder zu Ausstellung und Werkstattgespräch, Hamburg 1993.

8 Richard Wagner hatte die Schleife nicht selbst eingesetzt, sondern diese Aufgabe dem Komponisten Engelbert Humperdinck übertragen.

9 Siehe dazu Dorothea Zwirner, Rodney Graham, Köln 2004.

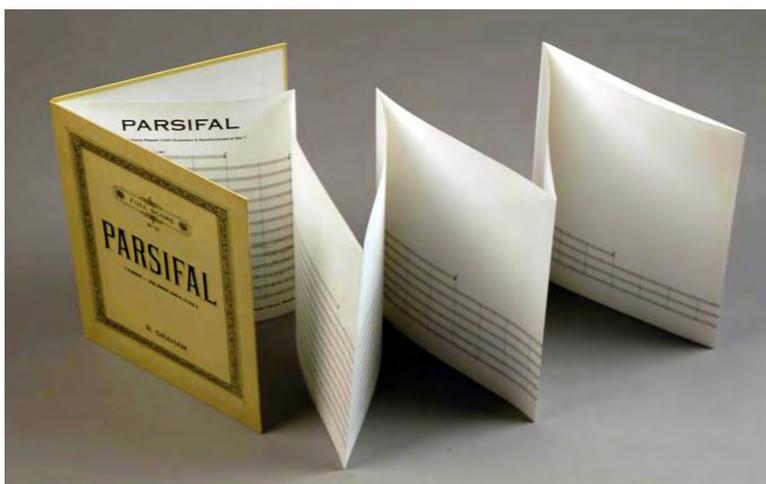


Abb. 2: Rodney Graham; *Parsifal* (1882–38,969,364,735), 1990, Faltpartitur.

Ein ähnliches Prinzip auf visueller Ebene – nun mit zufallsgesteuerter und automatischer digitaler Variationstechnik – wird in repetitiven Bilderserien von David Crawford verwendet.¹⁰ Crawford fotografiert einfache Bildsequenzen in verschiedenen Alltagssituationen, etwa in der U-Bahn. Beim Abspielen der Sequenz ergibt sich wie bei einer Stop-Motion-Animation eine Bewegungswahrnehmung. Durch die zufällige und automatische Variation der Bildreihenfolge in einem Endlosloop erscheinen die Bewegungen mit minimalen, aber jeweils anderen Veränderungen im Ablauf. Diese Art von medialem Blick seziert sinnlich wahrnehmbar nicht nur die Bewegungen, sondern auch die in den Bewegungen spürbare soziale Relation der abgebildeten Personen.

Avantgarde und Pop: Schwingung, Granularsynthese, Rhythmik

Eine radikale und umfassende musikalische Theorie der Wiederholung entsteht, wenn periodische Wiederholungen in der Zeit von der Schwingungsebene bis zur Ebene der Rhythmik als Kontinuum betrachtet werden. Mitte des 20. Jahrhunderts, in einer Phase der ästhetischen Entfaltung neuer elektronischer Klangwelten, entdeckten Komponisten – allen voran Karlheinz Stockhausen – solche Themen als essenzielle Bausteine neuer Strategien der Gestaltung. In seinem berühmten Vortrag zu den *Vier Kriterien elektronischer Musik* Anfang der siebziger Jahre postulierte Stockhausen einen fließenden Übergang zwischen den periodischen Wiederholungen in einer zeitlichen Mikro- und Makrostruktur,¹¹ von der Ebene der Schwingun-

¹⁰ David Crawford, *Stop Motion Studies*, 07/05/19/10, (2003), http://artport.whitney.org/gatepages/artists/crawford/index_01.html, 06.08.2013.

¹¹ Karlheinz Stockhausen, *Vier Kriterien der Elektronischen Musik*, in: *Texte zur Musik 1970–1977*,

gen über die Töne zu Metrik und Rhythmik. Was damals experimentell gedacht war und zu seinem ambitionierten wissenschaftlich-sensorischen Forschungsprogramm zählte, gehört heute – ohne Bezugnahme auf die Theorie Stockhausens – zur gängigen Effektpraxis der digitalen Musikproduktion. Die mühsame und aufwendige Bearbeitung der Zeitachse mittels Tonbandschnitt, Tempovariation der Abspielgeräte oder rotierender Tonköpfe ist zur Sache weniger Mausklicks geworden. Durch das Setzen von Start- und Rücksprungwerten lassen sich in einer digitalen Audiodatei beliebig Loops von der Wiederholung einiger Messwerte bis zum kompletten Stück bilden und – falls gewünscht – während des Abspielvorgangs verändern. Selbst Tempo und Tonhöhe lassen sich durch – vereinfacht gesagt – das Herausnehmen und Einsetzen von Klangkörnern (den Grains der Granularsynthese) unabhängig voneinander variieren. Stockhausens Philosophie der musikalischen Zeit erlebt so eine unbeabsichtigte Renaissance: Sie wird zum poptauglichen Effekt. In *The Rockafeller Skank* (1998) verändert Norman Cook a.k.a. Fat Boy Slim den Loop und das interne Tempo eines Samples kontinuierlich, bis die immer weiter verkürzte Loop-Frequenz selbst als Ton hörbar wird (Abb. 3).

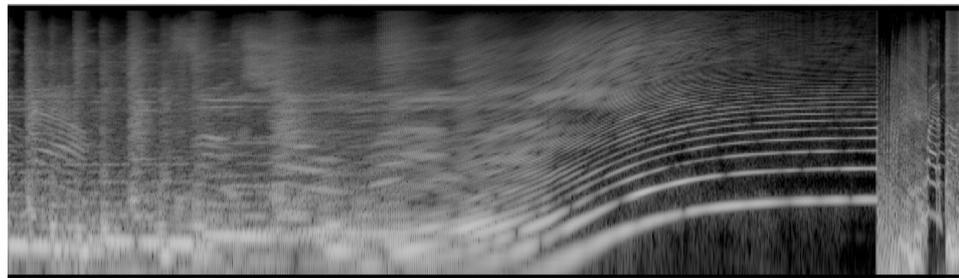


Abb. 3: Spektrogramm ca. 2'00" –2'19"; *The Rockafeller Skank* (1998) Fat Boy Slim (Norman Cook).

Links im Bild ist die Struktur des sich kontinuierlich ändernden Loops zu erkennen, der gegen Mitte des Bildes durch eine immer höhere Loopfrequenz verwischt und schließlich im rechten Drittel zur einer klar identifizierbaren ansteigenden Tonfrequenz *mutiert*. Danach beginnt abrupt die *normale* Songstruktur.

Mittels extremen Timestretchings erfolgt dabei ein *Zoom* in die Struktur, in dem schließlich – nach einer Phase der Verlangsamung bis fast zum Stillstand – die einzelnen Körner der Granularsynthese stetig beschleunigt wiederholt werden und eine eigene Tonfrequenz bilden. Wahrgenommen wird dies als extreme Steigerung der Intensität und als mehr oder weniger radikal eingesetzter Effekt. Das Mehr oder Weniger an Fremdheit oder Künstlichkeit des Effekts entsteht je nach Hörerwartung der Rezipienten und ihrer Vertrautheit mit medienästhetischen musikalischen Arte-

hrsg. von Karlheinz Stockhausen, Köln 1978 (Vortrag 1972), S. 360–424. Stockhausen versucht dort eine auf physikalischen und psychophysischen Grundlagen aufgebaute erweiterte Definition musikalischer Parameter wie Melodik und Rhythmik.

fakten. Während ein Rezipient mit an klassisch-*handgemachter* Musik orientierter Erwartungshaltung eher ein musikfremdes und damit unverständliches Artefakt hört, sind an elektronische Produktionsverfahren der Medien gewöhnte Rezeptionsweisen in diesem Fall geeigneter, ästhetische Erfahrungen zu generieren. Mit Hip-hop und Techno sozialisierte Hörerinnen werden hier in der Regel wenig irritiert sein. Nebenbei gibt der Erfolg des Stücks damit auch einen Hinweis auf die Akzeptanz rein medientechnisch entstandener Artefakte in einer phonographisch konstruierten, per Loops montierten Medienmusik, wie sie heute in den Pop-Charts üblich sind.

Ästhetische Aneignung der medialen Archive / phonographische Arbeit

Die Entdeckung der medienästhetischen Strategien der Wiederholung findet parallel in mehreren musikalischen Welten mit unterschiedlichem kulturellen Background statt: Die bereits erwähnten Experimente Steve Reichs mit Tape Loops führen zu traditionell notierten Kompositionen wie *Piano Phase* (siehe oben) oder *Drumming* (1971). In der popmusikalischen Welt liegen die Innovationen dagegen jenseits einer Auseinandersetzung mit traditioneller Komposition. Der New Yorker DJ Grandmaster Flash macht Ende der 1970er die wichtigen ersten Schritte des Hip-hop zur Isolation des Breakbeat und der Erforschung seiner Elemente. Ein wichtiges neues Moment musikalischer Gestaltung kommt dabei hinzu: Das Material der entstehenden und sich weltweit verbreitenden DJ-Culture sind die bereits sedimentierten phonographischen Medienarchive. Statt des westlichen Gedankens einer *Erfindung* ästhetischer Artefakte im Sinne je neu geschaffener Werke wird hier der gestalterische Kern, die wahrgenommene Identität von Artefakten dynamisiert. Aus der Tradition des jamaikanischen Remix, der die Aufführung und live-Transformation von phonographischer Musik als ästhetisches Verfahren etabliert,¹² entsteht ein weiteres Moment des Wiederholens, des im wörtlichen Sinne Re-Produzierens, das Moment der Rekonstruktion und der Rekontextualisierung.

Eine besondere Rolle spielt dabei der Breakbeat. Ein Break ist eine kurze Solopassage des Schlagzeugs (oder von Schlagzeug und Bass) von meist zwei oder vier Takten innerhalb eines Stücks, in der ein Rhythmuspattern weitergeführt wird, bevor die Band wieder einsetzt. Die Wiederholung dieser Passage – des Breakbeats – dient zunächst zur Verlängerung und Steigerung der rhythmischen Intensität in der Performance eines DJs, dann immer mehr als Grundlage zur Neukonstruktion medientechnisch montierter Stücke.¹³ Ein zentraler mentaler Hintergrund des Ablösens und Neu-Kontextualisierens der Elemente des Breakbeats ist – wie bereits bei den vorausgegangenen Beispielen – die immer wiederkehrende Wiederholung des Loops, der medial geformten Schleife.

¹² Siehe dazu Großmann 2011.

¹³ Ein klassischer Breakbeat des Drum & Bass wäre etwa der *Amen Break* aus »Amen, Brother«, The Winstons, 1969.

Joseph G. Schloss zitiert dazu in seinem Buch *Making Beats* einen DJ:

Sometimes, I'll put a loop on and let it play for, like, two or three days. [...] When you do something like that, you get to hear all different parts and pieces and elements of it that you never really heard before.¹⁴

Wie sieht so eine Aneignung aus und wie funktioniert sie ästhetisch? Eine metaphorische Antwort gibt Kodwo Eshun aus dem Geist des Afrofuturismus:

Grand Wizard Theodore, Dj Kool Herc und Grandmaster Flash sind menschliche Sampler, die den Breakbeat isolieren, indem sie mitten in die Funkmaschine schneiden, den Song rausreißen und wegschmeißen und Intention ebenso wie Tradition ignorieren, um die Bewegung der Maschine einzufangen [im englischen Original *to capture its motion*]: die Ladung und die Zugkraft des Beats und des Basses, die Gangart, die vom Direct Drive des Decks motorisiert wird.¹⁵

Damit ist jedoch nur ein erster Schritt beschrieben. Dieser Schritt ist die Materialwerdung der bereits genutzten Reproduktionen mitsamt ihren kulturellen Rahmungen. Das Schneiden und Hören der Loops, das Einfangen ihrer rhythmischen Bewegungen, die präzise Erfahrung ihrer Klanglichkeit ist kein Ziel, sondern eine erste Methode innerhalb eines komplexen und weit reichenden Prozesses der Gestaltung. Zu dem *Re-*, dem Wiederkehren der Loops, kommt die komplette Palette einer phonographischen Arbeit (siehe oben), die als Breakbeat science nunmehr mit fast wissenschaftlicher Präzision Teile von Reproduktionen kompositorisch verarbeitet. Die einzelnen, technisch hochkomplexen Schritte solcher Verfahren der Produktion können hier nicht sinnvoll beschrieben werden, lassen sich jedoch auf Internet-Videoportalen wie YouTube bis ins Detail nachverfolgen.¹⁶ Ganz nebenbei zeigt dies auch, dass Wissen über Komposition Teil einer neuen Kultur des Lehrens und Lernens geworden und von den institutionellen Akademien in die Multicast-Welten des Internets ausgewandert ist.

Postkoloniale und technikkulturelle Hybride

Welche Konsequenzen haben – zusammenfassend gedacht – die skizzierten Gestaltungsverfahren und Strategien für eine aktualisierte ästhetische Theorie der Wiederholung? Sie fordern zunächst einmal eine medien- und technikkulturelle Perspektive. Diese neue, hybride Praxis des Wiederholens, Montierens und Bearbeitens wird aufgrund einer ästhetischen Neuorientierung möglich, in der die Nutzung vorhan-

14 DJ Kool Akiem, 1999. Zitiert nach Joseph G. Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-hop*, Middletown 2004, S. 137.

15 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999, S. 19.

16 Etwa so, wie es Jim Pavloff in seinem Video mit einer Sequenzierungs-Software demonstriert: Jim Pavloff, *Making Of »The Prodigy – Smack My Bitch Up«* in Ableton Live by Jim Pavloff, <http://www.youtube.com/watch?v=eU5Dn-WaEII>, 06.08.2013.

denen Materials bis hin zu konkreten phonographischen Aufnahmen positiv gedacht wird. Wiederholung und Variation auf der Ebene von Form, Idee, von Tonhöhen- und Rhythmusstrukturen sind zwar – wie oben gezeigt werden sollte – jahrhundertalte Verfahren ästhetischer Gestaltung in der westeuropäischen Kunstmusik. Undenkbar war es allerdings in dieser Tradition – mit ihren Grundwerten von Werk, Autorschaft und Originalität –, solche Verfahren auf die Medienprodukte selbst auszudehnen. Medienartefakte waren lange Zeit nur als Abbildungen und Reproduktionen einer ihnen jenseits des Mediums vorgebildeten Musik denkbar, nicht jedoch als eigene *Medienmusikwerke* in eigenen kulturellen Dispositiven und mit eigenständiger Aufführungspraxis. Der Kunstwerk-Aufsatz Walter Benjamins markiert in diesem Kontext bereits einen der Ausgangspunkte für ein erweitertes Denken der medialen Abbildungs- und Montagepraxis des Films.¹⁷ Auch Benjamin blieb allerdings die direkte Fortsetzung einer neuerlich magisch-auratischen, ritualisierten Rezeption einer technisch-montierten (Re-)Produktion fremd. Genau dies geschieht jedoch in der Konfrontation einer oralen nicht-westlichen Musikkultur des »Black Atlantic« mit der Oralität zweiter Ordnung der elektronischen und digitalen Audiomedien.¹⁸ Paradoxaerweise setzt sich dabei die aus westlicher Sicht als unterlegen befundene orale Kultur der *dritten Welt* im medialen Re- der popmusikalischen DJ- und Remix Culture als nahezu globale ästhetische Praxis durch. Westliche Wertmaßstäbe werden gebrochen, umdefiniert und im Sinne einer postkolonialen, transkulturellen Medienkultur entwickelt.

Meine abschließende These knüpft an den eingangs formulierten Perspektivwechsel an. Danach ist das aktuell so virulente *Re-* weniger mit Wiederholung, Recycling oder kulturindustriellen Mechanismen im Sinne der adornoschen Kritik des »Plugging«,¹⁹ dafür umso mehr mit der technikkulturellen Aneignung ästhetischer Gegenstände verbunden. Vielleicht ist die Musik in diesem für die digitale Kultur essentiellen Feld²⁰ – nach einem langen Kreisen um sich selbst – wieder einmal wegweisend im Ensemble der Künste.

Musikalische Komposition und Gestaltung basieren heute nicht mehr nur auf der *notenschriftlichen* Wiederaneignung von sedimentierten Verfahren und Ressourcen des musikalischen Materials. Breakbeats sind keine fremden Eigentümern, gestohlene Objekte oder bereits auf der Müllhalde der Stilgeschichte entsorgter und behelfsweise wiederbelebter Schrott, sondern das *motivische Material* phonographischer Kultur. Sie sind die im Mediengedächtnis verbliebenen Bewegungsgesetze ästhetischer Wahrnehmung, deren Strukturen abstrahiert und als sensorische Wissensbestände neu formiert werden.²¹ Die mit Negativbegriffen wie Retro und Plün-

17 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Gesammelte Schriften Band I, Werkausgabe Band 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M. 1980 (OA 1935), S. 431–469.

18 Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge 1992.

19 Siehe Adorno/Simpson 1941.

20 Siehe dazu Lawrence Lessig, *Free Culture*, New York 2004.

21 Siehe dazu u. a. Julian Henriques, *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques and Ways of Knowing*, New York 2011.

derung belegte Wiederkehr der phonographischen Archive aller Art von bereits produzierter Musik ist deshalb aus der Sicht phonographischer Arbeit keine überflüssige Wiederholung wertlosen Plunders, kein Plagiat und kein leeres Rauschen der Repetition, sondern eine aktualisierte Strategie der Komposition in einer neuen Kultur technischer Schriftlichkeit.