

DIE GEBURT DES POP AUS DEM GEIST DER PHONOGRAPHISCHEN REPRODUKTION

ROLF GROSSMANN

„Zu Pop hatten wir von dessen Geburt an, die mehr oder weniger unsere Geburt war, das beste Verhältnis.“ (Neumeister 2001, S. 19)

Keineswegs. Weder war die Geburt von Pop meine Geburt – wie im Appell an gemeinsame Jugendkultur unterstellt wird – noch hatten wir sofort zu Pop das beste Verhältnis. Im Gegenteil, wie Martin Büsser treffend schreibt, wurde von ‚uns‘ Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts der Begriff Pop für „besonders seichte, kommerzielle Musik“ verwendet (Büsser 2000, S. 8). Pop war damals, anders als in den 80ern, keine ernstzunehmende und schon gar nicht positive Kategorie. Progressive Rock, Psychedelic, Rock Jazz und ähnliches bewegte unsere Gemüter, eine Musik, die nicht wirklich im quantitativen Sinn populär war. Wirklich populär war: der Schlager. Er war ein vertrauter medialer Ort der Nachkriegsjugend, während der „Beat-Club“ mit seiner Teenie-Göttin Uschi Nerke ein Ort der medialen Begegnung nicht mit dem Vertrauten, sondern mit dem Fremden, mit Subkultur und plakativer ästhetischer Subversion war.

Pop und Rock waren aber auch – gerade für die (meist männlichen) Studio-Akteure und solche, die es werden wollten – geprägt durch die Faszination des technischen Instrumentariums, durch Verstärker, Effekte, durch Studio- und PA-Equipment. Die mystische Aufladung dieser technisch medialen Aura der populären Musik lässt sich in der heutigen Ära des Bedroom-Producing nur annähernd nachvollziehen, wenn Software Tools und Plug-Ins als Objekte der Begierde inszeniert werden. Die Musik der Bands in den Siebzigern sollte ‚wie auf der Platte‘ klingen, selbst wenn es (noch) gar keine Platte gab. Um das nötige Geld zu beschaffen, war kein Ferienjob zu mühsam.

Kulturindustrie und Massenmedien

Soweit der Umriss persönlicher Erfahrung, der zugleich den Ausgangspunkt meines Beitrags und die Relativität des historischen Bezugssystems markiert. Das Problem, dass ‚Pop‘ nicht gleich ‚Pop‘ ist und dass ‚populär‘ als Beiwort weder eine Gattung noch einen irgendwie konsistenten musikalischen Gegenstand beschreibt, zog und zieht sich von Anfang an durch den Diskurs jeder *popmusicology*, die sich ihres Arbeitsfelds vergewissern wollte. Erste und gängige Definitionen verliefen ex negativo komplementär zur hochkulturellen E-Musik. Sie definierten als Gegenstand, was sich jenseits der Kunstmusik befand und von der etablierten Wissenschaft vernachlässigt wurde. Tatsächlich wurde der Schlager als „Popular Music“ – wie Adorno ihn 1941 beschrieb – vorrangig als massenhaft produzierte Ware verstanden, welche sich durch die Mechanismen ihrer kulturindustriellen Marktorientierung („Standardisierung“) von der Musikkultur autonomer Werke der Kunstmusik abgrenzte. So gab es zwar eine Charakteristik populärer Musik, dieser war aber damit zugleich ihre ästhetische Existenzberechtigung entzogen und durch ihre kommerzielle Funktion ersetzt worden. Kaum verwunderlich, dass in Adornos Klassiker die kommenden Probleme bereits paradigmatisch angelegt waren.

Was folgte, die Übertragung der Analysemethoden, der musikalischen Deutung und Bewertung der anderen, ‚besseren‘ Musik auf Schlager und später Rock und Pop einerseits, und das musikalisch hilflose Fokussieren auf Texte und soziokulturelle Kontexte andererseits, war kaum geeignet, populäre Musik als ästhetisches Phänomen zu erschließen. Einer der ersten Ausbruchsversuche aus dieser Sackgasse atmet den oben beschriebenen Geist der siebziger Jahre und stammt aus der Feder eines intellektuellen und engagierten Avantgarde-Rockers: Chris Cutlers „File under Popular“ (1995)¹ war der Versuch einer positiven Definition populärer Musik, der von einer positiven Erfahrung der Musik selbst und ihrer positiv verstandenen Produktionszusammenhänge ausgeht und auf musikalische Formen und neue kollektive Formen der Produktion gerichtet ist.

Von Adorno hierin nicht weit entfernt, verweigert Cutler die quantitative Orientierung an den Charts und fordert den qualitativen Blick auf die Ausdrucksmittel der Musik und ihre kulturelle Existenz. Die Bedeutung populärer Musik – und das ist neu – erschöpft sich allerdings nun nicht mehr in ihrer marktwirtschaftlichen Funktion, sondern besteht in ihrer

1 Die in der deutschen Ausgabe enthaltenen Einzelbeiträge stammen zumeist aus den 1980er Jahren (z.B. „Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen“, 1982).

kulturell und musikalisch innovativen Produktion. So wird also neben „zahlenmäßig ‚populär‘“, „‚populär‘ als ‚vom Volke‘“, „‚populär‘ als Gattungsbegriff“ auch der in unserem Kontext interessante „Produktionsmodus“ als Kriterium populärer Musik diskutiert (ebd., S. 10 ff.). Dieser enthält den „neuen Modus“ der Tonaufnahme als Mittel der medientechnischen Gestaltung und musikalischen Komposition. Mit welcher zentralen Bedeutung und welchem Gestus dieser Modus bei Cutler aufgeladen ist, zeigt seine Einschätzung

„...dass die Freisetzung und Entwicklung revolutionär neuer musikalischer Mittel, die Ästhetisierung und Manipulation von Klangerfahrung des heutigen Lebens, und die Überwindung des toten Punktes, an dem der Mainstream der Kunstmusik angelangt war, nur durch den oben beschriebenen elektronischen oder neuen Modus erreicht werden kann“ (ebd., S. 17).

Damit sind die technischen Medien im Spiel und zwar an entscheidender Stelle: nicht als notwendiges Übel der Massendistribution, sondern als positiv verstandene technikkulturelle Erweiterungen musikalischer Gestaltung. Genau dieser Aspekt eröffnet eine Perspektive auf die Rolle der Medien in der populären Musik, die bislang gerne übersehen wurde und die erst in den letzten Jahren an Dynamik gewinnt.² Nicht nur in der deutschen Musikwissenschaft, deren Konzept des Populären durch Theodor W. Adornos Kulturindustriethesen geprägt ist, erscheint das Medientechnische zunächst einmal als zentrales Element der industriellen Produktion und Distribution und damit einer Marktorientierung der Kunst in einer bestimmten sozialen und ökonomischen Verfasstheit von Gesellschaft – verkürzt gesagt: als Zeichen der kulturellen Entfremdung arbeitsteiliger Kulturproduktion im Kapitalismus. Die technische Reproduzierbarkeit war, wie Peter Wicke am Beispiel von Bruno Nettle, Tibor Kneif, Simon Frith, David Horn und Richard Middleton herausstellt, schon früh im Blickfeld der Theorie populärer Musik. Die „Verbreitung“ durch die „Massenmedien Funk und Schallplatte“ (Nettl) ist dort ein Mechanismus arbeitsteiliger Gesellschaften, „... in denen kulturelle Produkte im wesentlichen von professionellen Produzenten geschaffen, auf Massenmärkten verkauft und durch Massenmedien reproduziert werden“ (Wicke 1992). Selbst wenn die Reproduktionstechnik als „immanentes Moment des Kunstzusammenhangs“ eines „auf technische Reproduktion angelegten Kunstwerks“ verstanden wird, wie es Wicke mit Blick auf Kneif und Frith formuliert, sind diese engen Verbindungen primär Belege dafür, wie weitgehend „Industrie und Marktbeziehungen“ im Herzen

2 S. z.B. Green/ Porcello 2005; Katz 2004; Lysloff/ Gay 2003; Taylor 2001; Zak 2001.

der populären Musik verankert sind.³ Dass auch der Bruch der Regeln durch alternative Subkulturen – etwa durch die zweckfremde Nutzung von Medientechnologie – immer wieder in den ökonomischen Mainstream der Unterhaltungsindustrie integriert wird, ist ein weiteres gängiges Argumentationsmuster (z.B. Hebdige 1983, S. 85). Dieser Mechanismus ist in der Tat ein Grundzug jeder populären Kultur in der Mediengesellschaft, sorgt er doch erst für die Popularisierung einer partiellen alternativen Praxis. Die ästhetischen Gestaltungsoptionen, die mit dem Regelbruch entstehen, werden allerdings erst so zum allgemein verfügbaren und akzeptierten Material.

Von der gedanklichen Dominanz einer unseligen Liaison von Technologie und Kulturindustrie hat sich der Diskurs um die technischen Medien und populäre Musik kaum erholen können. Bis hin zum Konsum präformierter Technologie („Consuming Technology“) bei Paul Théberge (1997) rückt immer wieder der Verdacht ins Zentrum, die Medienpraxis der populären Kultur sei der ‚eigentlichen‘ ästhetischen Produktion und Rezeption abträglich, da sie der Fremdbestimmung durch die Zwänge einer massenhaften Vermarktung unterliege, sei es hinsichtlich der ästhetischen Produkte selbst oder der technologischen Standardisierung der Werkzeuge ihrer Produktion und Distribution. Diese Argumentation ist sicherlich im Kern nicht falsch, lässt sich allerdings von der Dominanz des Quantitativen beherrschen. Wenn von vornherein die Innovationen der ‚wahren‘ Musik von der arbeitsteilig vorproduzierten Warenmusik überdeckt würden, könnte *popmusicology* über die affirmativen Momente einer bestehenden Trivialkultur kaum jemals hinauskommen. Bruchlos könnte damit das Denken in Dichotomien von ‚Hoch‘ und ‚Niedrig‘ bzw. ‚E und U‘ fortgesetzt werden, ohne erklären zu können (und zu wollen), wie sich ästhetische Prozesse, an denen technische und kulturelle Medienkonfigurationen integral beteiligt sind, entwickeln und verändern.

Solche Prozesse sind allerdings keineswegs auf populäre Musik beschränkt. Kurt Blaukopf, der die „Mediamorphose“ der Musik, wie er sie versteht, ausführlich beschreibt, nimmt dabei die ernste Musik explizit nicht aus (Blaukopf 1996, S. 271). Die Warenform jeder Musik erhält danach in der „Einzigartigkeit des Verwandeln von musikalischem Handeln in ein reales Objekt“ durch die Phonographie eine völlig neue Qualität (ebd., S. 190). Doch bereits Blaukopf bemerkt vorsichtig und trotz des Risikos, sich im Kollegenkreis dem Vorwurf der Geschmacklosigkeit auszusetzen, eine positive Sonderrolle der Medien in der damaligen Jugendkultur der populären Musik:

3 Tim Renner (ehemals Universal Music) bringt es auf die einfache Formel: „Pop=Kunst + Kapital x Massenmedien“ (Renner 2004, S. 12).

„Hörfunk und Schallplatte lösten eine Welle von Eigenaktivität aus: Rock- und Beatgruppen traten auf [...] Musiksoziologen aber, die dort, wo es sich um den Gegenstand ihrer Forschung handelt, zur Geschmacklosigkeit verurteilt sind, konnten es sich leisten, den positiven Aspekt dieses Phänomens zu vermerken. Er bestand ohne Zweifel darin, daß junge Leute aus den Zwängen der technischen Musikwelt ausbrachen, um selbst tätig zu werden“ (ebd., S. 189).

Eine wichtige Beobachtung, aber zugleich ein Missverständnis: diese jungen Leute agierten nicht außerhalb, sondern innerhalb der technischen Musikwelt. Ihr Klangideal war der Sound der Schallplattenproduktion und in den Händen hatten sie keine Lauten, sondern E-Gitarren. Die Zwänge, von denen sie sich befreit hatten, waren das Diktat der Notationskultur und die Passivität der Einbahnstraße massenmedialer Vermittlung. Die Musik, oder besser: der Sound, der bis dahin nur auf Schallplatte oder im Radio zu hören war, rückte in Reichweite der Probenkeller.

Sound, Grammophon und Radio

Es ist notwendig und folgerichtig, die Argumentation vom Kopf auf die Füße zu stellen: Popmusik zeichnet sich nicht dadurch vor anderen Musiken aus, dass sie durch Medientechnik kulturindustriell zugerichtet wird. Jede Musik, die in der Medienöffentlichkeit präsent ist, durchläuft diesen Prozess. Es ist dagegen die spezifische ästhetische Relation zu den medientechnischen Vorrichtungen, welche populäre Musik vor anderen auszeichnet und definiert. Sie ist *die* Musik der phonographischen Reproduktion und Übertragung, entstanden aus der massenhaften Verbreitung kultureller Produktion in den technischen Medien. Soweit besteht Einigkeit unter nahezu allen aktuellen Ansätzen zur populären Musik, für die stellvertretend Jürgen Terhag zitiert sei: „Ohne die technisch-mediale Produktion von Musik im Studio und auf der Bühne und ohne deren massenmediale Distribution war populäre Musik von Anfang an undenkbar“ (Terhag 2000, S. 8). Die Distribution, und mit ihr die technische Reproduktion, ist von der populären Musik als einer auf massenhafte Verbreitung abzielende musikalische Form des 20. Jahrhunderts von vornherein mitgedacht, sie ist – wie oben gesagt – „immanentes Moment“ und essentielles Element ihrer Gestaltung. Die daraus resultierenden ästhetischen Strategien bleiben jedoch meist ausgeblendet, sie befinden sich im blinden Fleck zwischen den Analyseverfahren etablierter Wissenschaft und der Szenesprache der Musikmagazine. Medienästhetische Verfahren machen indessen einen großen Teil der musikalischen Innovationen der Popkultur aus, Innovationen, die auch für andere Mu-

sikpraxis richtungsweisend wurden und die aus dem Blickwinkel einer traditionellen Notationskultur unverständlich und unerklärlich bleiben müssen.

Dabei ist der Hinweis auf die Verschränkung von „oraler Tradierung“, „Improvisation“ und „medialen Lebenswelten“ – wie ihn Jürgen Terhag wiederum im Einklang mit vielen aktuellen Autoren gibt (ebd.) – hilfreich, aber nicht ausreichend. In der Tat ist die Phonographie eine Voraussetzung zur massenhaften Verbreitung von bisher oral tradiertem Musik in der Unterhaltungskultur Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit dem amerikanischen Blues und den *race records* wurde eine Musik populär, deren ästhetische Gestaltungsmerkmale von der traditionellen Notation der europäischen Kunstmusik nur unzureichend erfasst werden und deshalb in den Printmedien auch nicht verbreitet werden konnten. Spielweise, Intonation und Klangformung des Blues wurden nun zusammen mit in Kurzform geronnenen Improvisationen zum öffentlich verfügbaren Material musikalischer Gestaltung, jedoch gerade nicht in oraler, sondern in phonographischer Verbreitung. Die vermeintlich orale Tradierung der Popmusik ist eine Funktion des Medienwandels, sie basiert – wie es Marshall McLuhan und eingehender Walter Ong formulieren – auf einer *second orality*, einer medientechnischen Oralität zweiter Ordnung (Ong 1987). Das Wissen über das musikalische Material des Blues wird dabei in einem Prozess phonographischer Verschriftlichung abgelöst von persönlicher Weitergabe und lokaler Kultur. Diese im Zuge einer beginnenden kulturindustriellen Vermarktung entstandene Medienförmigkeit entfremdet zwar die Spielpraxis und musikalische Kultur des Blues von ihren ursprünglichen Kontexten, bildet aber gleichzeitig die – nun mediale – Basis für die Weiterentwicklung populärer Musikformen.

Die beginnende phonographische Massendistribution von bisher oral tradiertem Musik ab Mitte der 1920er in den USA bedeutete auch den Anfang vom Ende der Dominanz einer musikstrukturellen Orientierung populärer Musik an der westeuropäischen Kunstmusik, einer Dominanz, die im wesentlichen auf dem Verschriftlichungs- und Verbreitungsmonopol der Notenschrift basierte. Der *Sound*, mit dem deutschen Wort Klang nur unzureichend übersetzt, beginnt ein mediales Eigenleben zu führen. Er wird, als reintegrierte Einheit der vormals durch die Notenschrift getrennten und kulturell normierten musikalischen Parameter, zum Leitbegriff populärer Musikkultur des 20. Jahrhunderts.

Parallel zum Grammophon verbreitet sich der Hörfunk und mit ihm ein neuer Typus der Konstruktion musikalischer Medienrealität. Das Mikrofon als Medium der Übertragung veränderte nicht nur grundlegend Rolle und Disposition des öffentlichen Sprechens, sondern auch die ästhetische Disposition der musikalischen Aufführung. In seiner Übertra-

gung in den medialen Raum wird der vormalige Bühnenraum nicht nur physisch, sondern auch ästhetisch transformiert. Bereits die akustischen Grammophonaufnahmen hatten in ihrer kuriosen Anordnung der Musiker und mit eigens konstruierten Instrumenten wie der Strohecke deutlich gemacht, dass Spielpraxis, Aufführung und Medienkonfiguration direkt aufeinander abzustimmen sind. Mit der elektronischen Verstärkung des Mikrophons in der Live-Situation des Hörfunks war nun die Voraussetzung gegeben, die mediengemäße Zurichtung der Aufführung fruchtbar zu machen und den Transformationsprozess ästhetisch zu nutzen. Die ersten musikalischen Popstars des Live-Mediums Radio entstanden als Ergebnis einer solchen aktiv betriebenen Transformation. Sie machten sich dessen technische und kommunikative Situation zu eigen und schufen einen neuen musikalischen Raum, der in der Realität nicht zu finden war, aber der Als-Ob-Ear-to-Ear-Kommunikation des Radios vollständig entsprach:

„Crooning arose because other styles of singing – operatic, Broadway and vaudeville, for example – were too loud for radio equipment in the 1920s. [...] Rudy Vallee became the first hugely popular crooner, however, and indeed the first national mass-media popular music star in America. [...] The striking feature about crooning was that, even when it was broadcast or played back on phonograph records, it offered a greater sense of intimacy than live singing“ (Taylor 2005, S. 260).

Die Stimmen der *Crooner* hatten den persönlichen Sound eines intimen Miteinanders, medialer Raum und private Hörsituation korrespondierten. Die Folge war der Einzug von Mikrophon und Verstärkung auch in die live-Aufführungssituation der Bühne, denn anders als in den traditionellen Formen der Oper und des Vaudeville-Theaters konstruierte das spezifische technische Setting nun einen Raum für die Projektion des persönlichen, privaten Sounds nicht-öffentlicher Kommunikation in die öffentliche Sphäre des großen Publikums.

Die nächsten Stationen des Popsounds, die hier nur cursorisch erwähnt werden können, gehören zum Bereich der Effekte in der Medienproduktion. Ein früher, sehr wirkungsvoller Effekt bezieht sich ebenfalls auf den medial konstruierten Raum: das Slap-Back Echo des Rock'n'Roll der 1950er Jahre, wie es bei Chuck Berry, Elvis Presley, Buddy Holly u.v.a. zu hören ist. Natürlich war künstlicher Hall, etwa durch Zumischungen von Mikrophon-Installationen in Hall-Kammern, durchaus bekannt und wurde eingesetzt. Die Echo-Effekte des Rock'n'Roll sind in der Regel Bandecho-Effekte und treten nicht als Simulation von natürlichen Räumen auf, sondern wiederum als Teil eines spezifischen stilprägenden Sounds. Spätestens hier wird – symptomatisch für die unzähligen Sound-Effekte der späteren Jahrzehnte – klar, wie das Verhältnis von

elektronischem Medium und populärer Musik zu verstehen ist: das Medium tritt nicht als Vermittler einer außermedialen musikalischen Struktur auf, sondern ist konstruktiver Teil der Musik selbst.

Teilhabe und Aneignung

Ab den 1960er Jahren erfolgte eine Aneignung der neuen Produktionsmittel und technischen Gestaltungsverfahren jenseits der im engeren Sinne kulturindustriellen Produktion durch die damalige Jugendkultur. Wie in der oben zitierten Bemerkung Blaukopfs schon angesprochen, passte die Erprobung der medienorientierten Gestaltungsverfahren in einer breiten Musikpraxis wenig zur Rolle der durch die Kulturindustrie ferngesteuerten passiven Konsumenten. Die „sprachlose Opposition“, wie Dieter Baacke die aufkommende Beatkultur nannte (Baacke 1968), nutzte elektronische Apparate.

„Im Bereich der kommerziellen und massenmedial verbreiteten Unterhaltungs- und Tanzmusik kam es aber bis weit in die 1950er Jahre zu keiner eigenen Produktion und Reproduktion derartiger Musik durch Jugendliche. Das geschah, nach den Anfängen des Rock'n'Roll, in zunehmenden (sic!) Maß erst ab den 1960er Jahren und unter dezidierter Anwendung der neuen Produktionsmittel (E-Instrumentarium, Verstärker- und Tonstudioteknik)“ (Rösing 2002, S. 17).

Damit war der Grundstein zu einer langfristigen kulturellen Eroberung der technischen Settings gelegt. Das durch die Massenmedien verbreitete musikalische Material verband sich mit einer neuen ebenso verbreiteten Spielpraxis, auf der – jeweils auf ihre Weise – weitere Generationen aufbauen sollten. Dass nun die amerikanische und britische Populärkultur in der Musik den Ton angab, war nur scheinbar überraschend und nicht nur der Nachkriegssituation des Zweiten Weltkriegs zu verdanken.⁴ Die Entwicklung der Massenmedien und der mit ihnen verbundenen Gestaltungsverfahren war in den USA bereits fortgeschritten und traf sich mit der musikalischen Sozialisation von Bevölkerungsgruppen, deren soziale Situation eine Teilhabe an der tradierten Kunstmusik weitgehend ausschloss oder die eine bewusste Gegenposition einnahmen. Während Beat und Rock das medienästhetische Paradigma erprobten und verfeinerten – als Produzentenbeispiele seien hier nur Phil Spector („Wall of Sound“) und Alan Parsons (Pink Floyd) erwähnt⁵ – gingen die Kids der Bronx und die Betreiber der jamaikanischen Soundsystems radikalere Wege.

4 S.a. Théberge 1997, S. 7ff.

5 Dazu ausführlicher Théberge 2001, S. 10ff sowie Smudits 2003.

Rap und HipHop entwickelten sich Mitte der 1970er Jahre parallel zur Discomusik der New Yorker Vergnügungstempel in den Blockpartys der Bronx. Der Weg der Hiphop-DJs war insofern ein Bruch mit jeder vorherigen Praxis des Instrumentalspiels, als ihre Instrumente bereits vorgefertigte Klänge mitbrachten. Die von der Kunst- und Musikavantgarde ab Ende der 1920er Jahre (u.a. László Moholy-Nagy, Ernst Toch, Paul Hindemith) in Experimenten und Theorien manifestierte Vision, Reproduktionsmedien als Instrumente musikalischer Gestaltung einzusetzen, wurde so gängige Praxis. In einer ganz wesentlichen Hinsicht unterschied sich die neue Praxis jedoch von den Visionen der europäischen Avantgarde und der von Pierre Schaeffer bereits erprobten Reproduktionsmusik: die reproduzierten Klänge waren nicht eigens für ihre Manipulation angefertigt oder gar wie bei Moholy-Nagy per Hand in den Schellack geritzt, verwendet wurden statt dessen die vorhandenen Medienprodukte der kulturindustriellen Produktion. Eine Idee, die so weit vom europäischen Verständnis von Autor und Werk entfernt ist, dass sie nur in einer ‚uneuropäischen‘ soziokulturellen Situation entstehen konnte, welche durch die globalisierte *second orality* der Massenmedien entstanden war. Voraussetzung war, dass das *stockpiling of music* (Attali 1985, S. 101) der zur Schallplatte geronnenen Warenmusik in den privaten Regalen und Second-Hand Läden sich in Form kultureller Archive zweiter Ordnung ausreichend sedimentiert hatte (s. dazu Großmann 2005).

Tricia Rose, deren 1994 erschienenes Buch „Black Noise“ bis heute zu den kompetentesten HipHop-Publikationen gehört, hat sich bereits 1989 ausführlich mit der Argumentation einer phonographischen Fortsetzung der oralen afro-amerikanischen und karibischen Kultur in Rap und HipHop auseinander gesetzt. Sie betont – unter Einbeziehung der Gedanken Walter Ongs – das hybride Miteinander von oraler Tradition und Technologie.

„The literate and the musical texts in rap are a dynamic hybrid of oral and advanced technological forms. Rap lyrics, fundamentally linked to the rappers, clearly indicates the importance of authorship and individuality. There are shared phrases and slang words in rap lyrics, but a given rap text is the voice of the rapper. The music is a complex cultural reformulation of a community’s knowledge and memory of itself“ (Rose 1989, S. 42).

Rap eignet sich danach sein musikalisches Material aus den Medienarchiven an und nutzt es zur ästhetischen Reformulierung des kollektiven Gedächtnisses kultureller Gemeinschaften. Zusammen mit dem individuell verfassten und gesprochenen Text entsteht eine individualisierte Medienmontage, welche – und das ist entscheidend – direkt auf die phonographischen Dokumente der eigenen Tradition zugreift. Solche Verfahren aus dem DJ-, Sampling- und Remix-Kontext werden zuweilen als

Recycling missverstanden, mit der ökonomischen Wiederverwertung kulturindustriellen Schrotts haben sie allerdings wenig zu tun. Rose hat diese Position – ebenso wie Jacques Attalis These von der Repetition als kulturindustriellem Vermächtnis der Phonographie (Attali 1985) – als den problematischen Ausdruck einer neuerlichen Dominanz weißer, an der westeuropäischen Kunstmusik orientierter Perspektiven zurückgewiesen (Rose 1994, S. 64 f.).

Als zweites – und teilweise ähnlich diskreditiertes – Element der DJ-Culture nimmt der *Remix* eine zentrale Stellung ein. Er entwickelt sich – noch als als Vorläufer des Rap und HipHop – parallel in zwei musikalischen Kulturen, im jamaikanischen Dub und im Disco der 1970er Jahre. Im Kreis der New Yorker Discoszene arbeitete ein Klangbastler namens Tom Moulton 1972 mit einem Verfahren, das er „Remix“ nannte und das sich bald als gängige Praxis der Verlängerung von Discostücken (u.a. auf der dafür geschaffenen Maxi-Single) durchsetzte. Während im Disco der Remix unter Zuhilfenahme der Masterbänder eine Produktion durch Umstellung, Wiederholung von Parts und durch Hinzufügung von percussiven Teilen im Sinne des Nonstop-Dancing optimierte, ging das gestalterische Konzept des Dub tiefer.

Hintergrund des Dub-Remix ist die Verselbständigung der Background-Spur eines Songs ohne Vocals auf der B-Seite einer Platte. Diese „Version“ genannte Praxis erlaubte es den DJs der Soundsystems, besser mit dem Publikum zu kommunizieren, es selbst singen zu lassen oder zu „toasten“, wie die jamaikanischen Vorform des Rap genannt wird. Gleichzeitig werden mit ein und demselben Background mehrfache Produktionen möglich und üblich. Die Identität eines Songs wechselte auf diese Weise von Melodie und Text über zur rhythmischen Grundstruktur, die als „riddim“ zum Volksgut wurde. Da der Dub-Remix zumeist in der live-Situation der mobilen Beschallungsanlagen, der Soundsystems, vor den Augen und Ohren des Publikums stattfand, war auch auf der Rezipientenseite die Grundlage für die Akzeptanz dieser neuen medienästhetischen Praxis gelegt. Osbourne Ruddock alias King Tubby, einer der Pioniere des Dub, beginnt etwa den Live-Remix 1972 noch im Zweispurverfahren unter Hinzufügung von Echo- und Delayeffekten, später verwendete er vier und mehr Spuren sowie Filter und weitere Effekte. Eine rudimentäre Studiokonfiguration samt Mischpult und Bandmaschine war somit auf die Bühne ausgewandert. Seine Performances sind wegweisend für den Gebrauch der Phonographie in einer globalisierten populären Kultur, welche die eingeführten Mechanismen der kulturindustriellen Produktion überschreitet und für neue Formen der Gestaltung nutzt. Anders als bei den ausgefeilten Studiotricks des Rock, die für den Hörer un-

einsehbar sind, hat das Publikum hier die Möglichkeit, die Gestaltung zu verfolgen und über seine Reaktion direkt zu beeinflussen.

Dem Remix, sowohl im Disco als auch im Dub, liegt also die Idee zu Grunde, in phonographisch gespeicherter Musik verschiedene Versionen eines eingeführten musikalischen Stücks, einer Musikstruktur oder eines Grundmusters auszuarbeiten und zu erproben. Damit ermöglichte er sowohl historisch als auch medienästhetisch erst die Entfaltung der DJ-Culture im HipHop. Tatsächlich ist es das Soundsystem des Jamaikaners DJ Herc, das zum Ausgangspunkt des HipHop wird. Die Idee der Versions wird im HipHop mit dem produktiven Gebrauch der Medienarchive verbunden und führt so zu einer umfassenden neuen medienästhetischen Strategie.

Während die analoge Phonographie vom Reproduktions- zum Produktionsmedium mutierte, fand bereits die nächste technologische Revolution statt. Ab Ende der 1970er Jahre waren Synthesizer und Sequenzer Repräsentanten eines neuen Sounds geworden, welcher wiederum ausgehend von der funktionalen Musik der Discos eine neue Orientierung populärer Kultur bewirkte. Die Zeit des Pop im engeren Sinne hatte begonnen und wir Spät-1968er hatten auch bei dieser zweiten Revolution das Nachsehen, sie war an uns unerkannt vorbeigezogen (s. Eingangszitat). Die Hinterlassenschaft der 68er waren der *Psychodelic-* und *Progressive-Rock* und dass Donna Summers „I feel love“, 1977 von einem schnauzbärtigen Münchner Managertyp produziert, eines Tages für den Durchbruch der sequenzer-orientierten Basslinie im Pop Museum stehen würde, war schlicht unvorstellbar. Natürlich war Kraftwerk bereits bekannt, hatte aber eher den Gestus des Exotischen, Provozierenden. Das Maschinenhafte, was Karl Bartos und andere damals mangels programmierbarer Musiktechnologie noch mühsam simulieren mussten, war ab 1983 mit dem MIDI Standard, der die zentrale digitale Steuerung von elektronischen Klangerzeugern ermöglichte, endgültig Sache der Maschinen. Die Verfahren der DJ-Culture, der elektronischen Musik und des Sampling begannen zu verschmelzen.

„Es war die Welt der Synthesizer und Computermusik und der seltsamen Frisuren geworden...“ kommentiert Pete Townshend in einem Interview seinen 1982 vollzogenen Ausstieg bei den Who.⁶ Die E-Gitarre hatte ihren Status als Ikone des Popsongs verloren, die Jugendkultur wendete sich dem DJ-Set, den Grooveboxen oder wenig später den digitalen Sequenzern zu. Der Prozess von Aneignung und Regelbruch bezog sich nun auf die elektronischen Maschinen des technologischen Kon-

6 Interview in der Süddeutschen Zeitung (SZ Nummer 130/2007, Seite VIII).

sums. Dazu noch einmal der bereits eingangs zitierte Andreas Neumeister:

„Revolution 909. Revolution 606. Revolution 303: das Gerät, das die Revolution auslöste, wurde nach eineinhalb Jahren wegen Unverkäuflichkeit vom Markt genommen. Als Spanky und DJ Pierre das Gerät, das die Revolution auslöste, als Geniestreich entdeckten, war es im regulären Handel schon nicht mehr erhältlich. (Das Gerät, das die Revolution auslöste, war ziemlich billig)“ (Neumeister 2001, S. 24).

Mit der Informationstechnologisierung waren nicht nur die elektronischen Klangerzeuger durch automatische Prozesse steuerbar geworden. Auch die Phonographie war berechenbar geworden, ihre analogen Repräsentationen des Schalls wurden in die maschinenlesbaren diskreten Zeichen der informationsverarbeitenden Maschinen gewandelt. Ein Medienwandel in Richtung einer neuen Stufe der Schriftkultur hatte begonnen, der die analogen Repräsentationen des Schalls der Phonographie buchstäblich auflöst und diese einer automatischen Transformation symbolischer Formen zugänglich macht. Dass dieser Prozess nur noch vollständig technisch vermittelt stattfinden kann, ändert nichts an seiner Gestaltbarkeit. Im Gegenteil, die medialen Formen der analogen Phonographie werden simulativ in die Oberfläche des neuen Mediums aufgenommen. Hinzu kommen die in Software-Produkten verfügbaren Verfahren der digitalen Produktion: Sequenzerprogramme, Sample-Editoren, Plug-Ins und Tools werden selbst zu Medienobjekten, in denen spezifische Transformationsprozesse Gestalt annehmen. Voraussetzungslos sind die neuen Verfahren allerdings nicht, sie setzen auf der Praxis des Cut'n'Mix, des Layering, der Tempo- und Pitchvariation der analogen DJ-Culture und der Electronica auf. Eine eigene Ästhetik der digitalen Formen, wie sie sich aus dem Sampling, der Granularsynthese des Liquid Audio, der automatischen Transformation und Komposition und anderen Techniken ergibt, beginnt sich im augenblicklichen Stadium des Zeitalters der digitalen Medien erst auszubilden (s. a. Großmann 2003).

Wie weitgehend die phonographische Schrift als kompositorisches Material in das Selbstverständnis des HipHop und seiner digitalen Nachfolger eingezogen ist, lässt sich nicht zuletzt bei Autoren wie Kodwo Eshun nachlesen. Für Eshun hat die „Breakbeat Science“ der populären Musik längst die Theoriediskurse der Wissenschaft überflügelt.

„Der Breakbeatwissenschaftler schwitzt niemals: Rhythmik dreht sich nicht mehr ums Üben, mehr ums ‚Denken und Hören‘, wie Kraftwerk gesagt haben. [...] Von der ‚Zukunft der Computermusik‘ zu sprechen setzt automatisch einen akademischen Komponisten/Wissenschaftler voraus, der in einem Vorkriegsmodell der von oben nach unten durchhierarchisierten Wissenschaft befangen ist. Aber Breakbeatwissenschaft ist die uneinholbare Zukunft der Computermu-

sik, in der alphanumerischer Sound aus dem Labor entkommt und sich in einer Serie geheimer Operationen durch alle Schlafzimmerstudios vervielfältigt. Breakbeatwissenschaft ist die geheime Technologie des genspaltenden Sounds, die inoffizielle Wissenschaft des rhythmischen Beatzerhackens, bis eine Passage in den Drumtrip und den Drumkick freigelegt ist, eine Eskalation rhythmischer Timbreeffekte“ (Eshun 1999, S. 80 f.).

Eine nicht unberechtigte Argumentation, denn die Arbeit an Sounds und Loops als kompositorisches Verfahren setzt einen höchst analytischen Umgang mit dem Material voraus, der in der Theorie erst ansatzweise erreicht ist. Schon die Beobachtung der konkreten Arbeitsschritte bei der analytischen und höchst präzisen Zergliederung des Audiomaterials in den Sample-Editoren verrät, dass es sich hier nicht um ein rein spontanes Musizieren oder Improvisieren handelt, sondern um einen höchst komplexen, technisch wie intellektuell anspruchsvollen Vorgang der Materialanalyse, der Dekonstruktion und Rekombination.

Ästhetisches Material und Popmusicology

Es sollte deutlich geworden sein, dass eine *popmusicology*, die sich mit den musikalischen Gegenständen aktueller populärer Musikkultur befasst, die phonographischen und digitalen Medien als grundlegenden ästhetischen Bestandteil ihrer Gestaltung zu begreifen hat. Ein Verständnis der Medien als ökonomische Mittel der Distribution greift selbst dann zu kurz, wenn die soziokulturellen Verhältnisse der medialen Lebenswelten berücksichtigt werden. Wird populäre Musik als ästhetischer Gegenstand ernst genommen, so ist die produktive Nutzung der phonographischen Schrift und der ihr nachfolgenden digitalen Notationen als musikalisches Material einzubeziehen. In das westeuropäische Verständnis, der Klang sei als musikalischer Parameter zwar höchst bedeutend in populärer Musik, jedoch zur ‚eigentlichen Musik‘ akzidentell, sind medienästhetische Verfahren der Phonographie kaum zu integrieren. Dabei ist bereits die darauf folgende Stufe digitaler Schriftlichkeit mitzudenken, die eine der klassischen Notation vergleichbare Verfügbarkeit des musikalischen Materials erlaubt. Dieses Material ist jedoch ein anderes als jenes der notierten melodischen, harmonischen und rhythmischen Formen. Es schließt sowohl die Medienarchive der Phonographie wie auch die Formen ihrer gestalterischen Nutzung als programmierte Objekte (Programme, Plug-Ins, MAX- und PD-Patches) ein. Diese Objekte bilden wiederum Me-

dienarchive dritter Ordnung, die als Ressource ästhetischer Prozesse dienen.⁷

Populäre Musik basiert im Gegensatz zur westeuropäischen Kunstmusik auf einer klangschriftlichen Notation und – noch wichtiger – sie begründet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts medienästhetische Verfahren ihres Gebrauchs, die in eine breite musikalische Praxis münden. Für sie gilt nicht, was Douglas Kahn durchaus berechtigt dem „musical discourse“ der Kunstmusik vorwirft, nämlich im Vertrauen auf die Überlegenheit der eigenen Kulturtradition das durch die Phonographie geöffnete Universum neuer Gestaltungsmöglichkeiten übersehen zu haben:

„Phonography did, nevertheless, promise an alternative to musical notation as a means to store sonic time and, in the process, deliver *all* sound into artistic materiality, and musical discourse responded by trivializing the complexity of significant sounds and their settings“ (Kursivierung im Original, Kahn 2003, S. 79).

Es mangelt im wissenschaftlichen Diskurs zwar nicht an Hinweisen auf die zentrale Rolle des *Sound* in der populären Musik, die Möglichkeit, eine weitergehende unmittelbare Relation zwischen der Klangschriftlichkeit der technischen Reproduktion bzw. Übertragung und der musikalischen Struktur herzustellen, wird jedoch meist zu Gunsten einer übergreifenden kulturellen (oder kulturindustriellen) Interpretation übergangen. Die Phonographie liefert wie die Notation „geistfähiges Material“ (um mit Eduard Hanslick einen Urvater der Formalästhetik zu zitieren), allerdings als medientechnische Schrift des Schalls, welche die kulturelle Normierung nicht in der Symbolstruktur der Zeichen selbst, sondern in den technischen Dispositionen ihres Gebrauchs mit sich trägt. Diese sind wandelbar, sowohl als Hardware der analogen Phonographie („DJ-Set“) wie auch als Softwareoberflächen der digitalen Bearbeitung.

Werden diese gestalterischen Strategien der Klangschriftlichkeit als ästhetisches Material der populären Musik angesehen, so sind sie wissenschaftlichen Analysen genauso zugänglich wie der Diskursivität begründeter Werturteile. Ein allein phänomenologischer Zugang zu den technikkulturellen Gestaltungsphänomenen und den daraus entstandenen kulturellen Zeichen ist zwar durchaus berechtigt, erlaubt jedoch keine Einschätzung der inneren Dynamik der Gestaltungsprozesse und ihrer ästhetischen Optionen. Für ein umfassenderes Verständnis der Musik selbst bedarf es jedoch zunächst einmal eines genauen Blicks in die ‚Mechanics‘ der zu generativen Instrumenten gewordenen Medientechnologie,

7 S. dazu Großmann 2005.

um die Beschaffenheit der Gegenstände zu verstehen, welche die kulturellen Mechanics der Popkultur bewegen.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Simpson, George (1941): On Popular Music. In: *Studies in Philosophy and Social Science*, Bd. IX , No. 1. , S. 17-48.
- Attali, Jacques (1985; franz. OA 1977): *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Baacke, Dieter (1968): *Beat - die sprachlose Opposition*. Weinheim und München: Juventa.
- Blaukopf, Kurt (1996, OA 1982): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Büsser, Martin (2000): *Popmusik*. Hamburg: Rotbuch.
- Cutler, Chris (1995): *File under Popular. Texte zur populären Musik*. Neustadt: Michael Schwinn.
- Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: Id.
- Greene, Paul D./Porcello, Thomas (2005): *Wired for Sound. Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown Connecticut: Wesleyan Press.
- Großmann, Rolf (2005): Wissen und kulturelle Praxis. Audioarchive im Wandel. In: Gendolla, Peter/Schäfer, Jörgen (Hg.): *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 239-256.
- Ders. (2003): Spiegelbild, sprechender Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks&Cuts. In: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.): *Soundcultures*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 52-68.
- Hebdige, Dick (1987): *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge.
- Ders. (1983, OA 1979): *Subculture. Die Bedeutung von Stil*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kahn, Douglas (2003): The Sound of Music. In: Bull, Michael/Back, Les (Hg.): *The Auditory Cultures Reader*. London: Berg, S. 77-90.
- Katz, Mark (2004): *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Los Angeles: UCLA Press.
- Lysloff, René T. A./Gay, Leslie C. (2003) (Hg.): *Music and Technoculture*. Middletown Connecticut: Wesleyan Press.
- Neumeister, Andreas (2001): Pop als Wille und Vorstellung. In: Bonz, Jochen (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 19-26.

- Ong, Walter J. (1987, OA 1982): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdt. Verlag.
- Renner, Tim (2004): *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! - über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover New Hampshire: Wesleyan Press.
- Dies. (1989): *Orality and Technology: Rap Music and Afro-American Cultural Resistance*. In: *Popular Music and Society*, Vol. 13, Iss. 4, Spring 1989, S. 35-44.
- Rösing, Helmut (2002): ‚Populärmusikforschung‘ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. In: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 13-35.
- Smudits, Alfred (2003): A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds. In: Phleps, Thomas/von Appen, Ralf (Hg.): *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik: Basics - Stories - Tracks*. Bielefeld: Transcript, S. 65-94.
- Taylor, Timothy D. (2005): Music and the Rise of Radio in Twenties America. Technological Imperialism, Socialization and the Transformation of Intimacy. In: Greene, Paul D./Porcello, Thomas (Hg.): *Wired for Sound. Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown Connecticut: Wesleyan Press, S. 245-268.
- Ders. (2001): *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*. New York: Routledge.
- Terhag, Jürgen (2000): Zwischen oraler Tradierung und medialen Lebenswelten. In: Ders. (Hg.): *Populäre Musik und Pädagogik 3*. Oldershausen: Lugert, S. 8-20.
- Théberge, Paul (2001): ‚Plugged in‘: Technology and Popular Music. In: Frith, Simon/Straw, Will/Street, John (Hg.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 3-25.
- Ders. (1997): *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover New Hampshire: Wesleyan Press.
- Wicke, Peter (1992): „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept [online]. In: *PopScriptum 1/92*, S. 6-42.
<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>, 8.10.07.
- Zak, Albin J. III. (2001): *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.