

Samples, Loops und Streams

Pop-Sounds im postmodernen Medienzeitalter

Peter Wicke

Bei aller schier unüberschaubar gewordenen Vielfalt und Verschiedenartigkeit, eines haben sie gemeinsam, die Pop-Sounds im postmodernen Medienzeitalter - sie sind digital produziert (sieht man von den wenig verbliebenen Analogpuristen unter den Musikproduzenten einmal ab). Doch die "digitale Revolution", von der mit Blick auf die Folgen der Informationstechnologie in der Musikkultur permanent die Rede ist, hat nach wie vor nur eine sehr einseitige, und wie mir scheint den Kern der Sache vollkommen verfehlende Wahrnehmung erfahren. Reflektiert ist in den Debatten über die Digitalisierung von Musik nämlich nahezu ausschließlich der sich durch Audio-Codecs wie MP3, File-Sharing, Peer-toPeer-Netzwerke und die dazugehörigen digitalen Speichermedien verändernde Zugang zu Musik, mithin also der endgültig prekär gewordene Status der Konstruktion privater Eigentumsrechte in einer definitiv sozialen, weil unhintergebar interaktiven Form der kulturellen Kommunikation. Musik aber geht niemals restlos in der Gegenständlichkeit der Medien ihrer Verbreitung auf. Selbst im Studio ist sie unlösbar an das Moment der Interaktivität, des Performativen gebunden. Entsprechend problematisch ist hier immer schon die Behauptung privater Eigentumsansprüche. Und so hat dann buchstäbliche jede technologische Neuerung von den Player Rolls der mechanischen Klaviere über das Tonband und die Tonbandkassette bis hin zur digitalen Klangaufzeichnung unserer Tage diese fragile Konstruktion in ihren Grundfesten erschüttert. Das Eigentumsproblem beherrscht nahezu konkurrenzlos das Feld der öffentlichen Auseinandersetzung über die Folgen des technologischen Wandels in der Musikproduktion. Übersehen ist dabei, daß der Übergang von der analogen zur digitalen Klangwelt einen fundamentalen Paradigmenwechsel von noch immer nicht wirklich absehbarer Reichweite mit sich bringt. Er hat sich nirgends deutlicher vollzogen als im medialen Universum der Pop-Sounds, wo er sich zudem mit grundlegenden gesellschaftlichen Transformationsprozessen trifft.

Von der Schizophonie zur Paraphonie

Samples, Loops und Streams sind die Signaturen einer musikalischen Welt, die nicht nur nach anderen Regeln funktioniert als sie dem Musizieren bislang zugrunde lagen. Es hat sich, viel grundsätzlicher noch, damit die kulturelle und epistemologische Matrix verändert, in der Klang als Musik funktioniert. Um ein Wort des kanadischen Komponisten Murray R. Schafer aufzugreifen, der einen ähnlich grundlegenden Wandel nach Einführung der phonographischen Technik um die Wende zum 20. Jahrhundert als "Schizophonie" diagnostizierte – die technologische Spaltung von Klangerzeugung und Klangwahrnehmung –, wäre mit der binären Simulation von Klangereignissen der Übergang zur "Paraphonie" zu verzeichnen, das Nebeneinander von primärem Klangereignis und seiner Restauration, besser Simulation, im Prozeß der Analog/Digital/Analog-Wandlung. In den Blick genommen sind dabei jene kulturell produzierten Eigenschaften von Klang, die ihn noch unterhalb des kommunikativen Geltungsanspruches von Musik zum Medium des Musizierens machen.

Immer schon ist die Art und Weise, wie Klang als Musik organisiert, zu Musik transformiert wird mit den dominanten Modi seiner Hervorbringung, also den herrschenden Technologien der Klangerzeugung verbunden. Körperschlag und die vokalen Formen der Klangerzeugung, die sich als Grundlage des Musizierens bei nahezu allen Naturvölkern finden, begründen ein anderes musikalisches Universum als die komplexen mechanischen Klangmaschinen, die wir unter dem Begriff Musikinstrumente kennen. Das gilt um so mehr für digital generierte Klangfolgen, die sich als errechnete Echtzeit-Simulationen klanglicher Ereignisse von den herkömmlichen Formen des Musizierens prinzipiell unterscheiden. Der Unterschied besteht mitnichten nur in den jeweiligen Mustern der Interaktion, die in die Technologien der Klangerzeugung eingebettet sind und als "Regeln des Zusammenspiels" dem Musizieren einen Rahmen setzen. Das afrikanische Perkussionsensemble folgt einer anderen Organisation der Interaktion, sowohl zwischen den Spielern wie zwischen diesen und ihren Hörern, als das europäische Streichquartett oder eine HipHop-Performance.

Viel grundlegender jedoch sind die an die Modi der Klangerzeugung gebundenen Raum-Zeit-Parameter, die in die Dimensionen von Nähe und Distanz eingeschrieben werden. Sie haben als auditiver Raum einen maßgeblich Einfluß darauf, wie wir uns selbst als Subjekt erfahren, als durch unsere sinnliche Wahrnehmung vermitteltes, verkörpertes und also eben auch hörendes Ich. Der Sinn des Hörens ist dafür von einer sehr grundsätzlichen Bedeutung, denn durch das Ohr erfolgt im Wortsinn die "Verortung" des Subjekts in der umgebenden Wirklichkeit. Die Vermittlung von Innen und Außen, wahrgenommener Außenwelt und deren Erfahrung als wahrgenommen in der subjektiven Innerlichkeit von Innenwelt, mithin also auch die Erfahrung der Differenz zwischen Innen und Außen, vollzieht maßgeblich über den Sinn des Hörens. Gestaltbare und gestaltete Klangräume sind daher fundamental für das Wirklichkeitsverhältnis, in das sich Subjekte setzen und setzen können. Wirklich ist, was hörbar ist, während das nur Sichtbare allein schon durch seine sinnliche Eindimensionalität auch in der dreidimensionalen Wahrnehmung in die Fiktionale der Bildlichkeit verschoben ist. Das gilt um so mehr, als das Ohr, im Gegensatz zum Auge, nicht verschließbar ist, die Wirklichkeit sich akustisch/auditiv über uns Geltung verschafft, ob wir dies wollen oder nicht.

Die Rede ist hier von jener kulturellen Prägung, die Klang erfahren muß, um aufnahmebereit für die Zuschreibungen und Einschreibungen zu sein, auf denen das Musizieren im Rahmen einer gegebenen Kultur jeweils beruht, die je besondere Art und Weise also, in der menschliche Gesellschaften Klang zum Medium des Musizierens machen. Dem liegt die prinzipielle Unterscheidung von Schall als dem physikalisch-akustischen Träger von Klang und Klang als dem materiellen Medium von Musik zugrunde. Nach welchen Regeln Schall als Klang und Klang als Musik produziert und wahrgenommen wird, unterliegt maßgeblich der durch die Technologien der Klangerzeugung bestimmten Prägung. Es ist das gleichsam die Ebene der "kulturellen Formatierung" von Klang – eine keineswegs nur metaphorisch gemeinte Analogie. So wie digitale Speichermedien eine Formatierung brauchen, um beschreibbar zu sein, so wird auch Klang kulturell formatiert, um jene besondere Form menschlicher Interaktion aufnehmen, "speichern" zu können, die wir Musik nennen. Es sind die Operatoren, die Technologien der Artikulation und deren diskursive, also an begriffliche Wahrnehmungs- und Verarbeitungsraster gebundenen Parameter, die damit ins Spiel kommen. Schon die Phonographie, mit der die auditive Sinneswahrnehmung speicher-

und übertragbar gemacht ist, hat durch die Trennung der Klangerzeugung vom Akt seiner Wahrnehmung als Musik tief in den Vorgang der kulturellen Formatierung von Klang eingegriffen - eben jener Umstand, den Schafer mit dem Begriff der "Schizophonie" zu kennzeichnen suchte. Um so mehr gilt dies, wird der vorherrschende Modus der Klangerzeugung ein solcher der binären Errechnung auditiver Wahrnehmungsrealitäten aus beliebig generierten Datenströmen.

Phonographie und Mikrophonie

Veranschaulichen läßt sich die hier ins Auge gefaßte Ebene der kulturellen Prägung von Klang, seiner Formatierung als Medium des Musikalischen, richtet man den Fokus auf ein singuläres Element, das sich in allen musikalisch organisierten Klangwelten an prominenter Stelle findet, die Klangerzeugung durch die menschliche Stimme. Von den Gesängen der Naturvölker im tropischen Regenwald bis hin zu den vokalen Manipulationen der Techno-Avantgarde, von Oper bis HipHop, von der Volks- bis zur Popmusik, von der klassischen Moderne bis zum Rock, immer ist die Stimme als Repräsentanz des sich selbstgewissen Subjekts und universellstes Instrument der Klangerzeugung präsent. Als natürlichste Form dieses Vorgangs hat sie durch die Kopplung an die Maschinen der Klangspeicherung und -manipulation zugleich die wohl einschneidendsten Veränderungen erfahren – bis hin zu ihrem weitgehenden Verschwinden in den Techno-Tracks der gegenwärtigen Dance- und Club-Kultur. Insofern bilden sich an ihr die angesprochenen Modi der kulturellen Formatierung von Klang am unmittelbarsten ab. Phonographie und Mikrophonie haben dabei die bislang tiefsten Spuren hinterlassen, die den Klang der menschlichen Stimme, unabhängig und vorab jeder gesungen Realisierung, in ein neuartiges kulturelles Bezugssystem gestellt haben, das fortan zur Voraussetzung der Anwendung der Stimme in Musik geworden ist.

Es war Georg Neumanns erstes Kondensatormikrofon aus dem Jahre 1928, mit dem er den Grundstein für die noch heute in der Mikrofon- und Aufnahmetechnik marktführende Berliner Georg Neumann GmbH legte, das aus der Stimme ein frei zu handhabendes Werkzeug der Klangerzeugung hat werden lassen. Das Mikrofon und die mit ihm verbundene elektrische Verstärkertechnik erlaubten, losgelöst von jeder Gesangstechnik, auch die leistungsten Stimmgeräusche hörbar zu machen. Waren es zunächst die intim gewordenen Stimmen der amerikanischen „Crooner“ (Bing Crosby, Frank Sinatra), so dauerte es nicht lange, bis etwa mit Elvis Presley oder Jerry Lee Lewis und all den anderen Heroen des amerikanischen Rock'n'Roll der fünfziger Jahre das ganze Spektrum gutturaler Laute in die Musik Einzug hielt. Die gurgelnden, schmatzenden, kicksenden, stöhnenden und jaulenden Laute, die seit den seligen Tagen des Rock'n'Roll die Ätherwellen und Plattenteller beherrschen und jedem Liebhaber „schöner Stimmen“ das Gruseln lehren, verweisen auf einen kulturellen Vorgang von kaum zu überschätzender Tragweite. Sie stehen für den körperlos gewordenen Klang des Medienzeitalters. Es sind Stimmen, die vermittels der Tonaufzeichnung von ihren Trägern abgelöst wurden und, jeder Sichtbarkeit entkleidet, auf ihre rein akustische Präsenz im Kontext der Radio- und Schallplattenmusik reduziert worden sind, als purer Klang Gestalt annehmen. Daß sich dahinter mehr als nur eine Verschiebung der Raum-Zeit-Koordinaten verbirgt, hat der amerikanische Pop-Star Buddy Holly 1957 auf eine damals spektakuläre Weise offenbart, als er bei der Aufnahme seines „Words of Love“ vermittels eines Tonbandzuspiels einer früheren Aufzeichnung mit sich selbst im Duett sang. Die musikalische Interaktion mit dem

technischen Abbild der eigenen Stimme läßt den Sänger nicht bloß doppelt hörbar werden. Vielmehr wird die verdoppelte Stimme zur Demonstration der technischen Fähigkeit, Stimmen von ihren Trägern abzulösen und pur, als bloße Klangspur miteinander agieren zu lassen.

Die Stimme ist damit zum technisch produzierten Konstrukt geworden, Ergebnis der Synthese aus menschlicher Lauterzeugung und maschinellen Mutationen. Ohne Mikrofon und Verstärkertechnik gibt es solche Stimmen nicht; sie haben als technische Produkte keinen Träger mehr, lösen sich von ihren singenden Erzeugern ab und beginnen mit ihrer besonderen Klangcharakteristik irgendwo zwischen Mensch und Maschine zu siedeln. Das Mikrofon ist fortan kein Übertragungsinstrument mehr, das den Schall von einem Raum in einen anderen transportiert, sondern es wird zum Instrument der technischen Erzeugung von Stimmen. Die singenden Stars liefern dafür nur noch ein Rohmaterial. Die „natürliche“ Stimme von Elvis Presley, wie die jedes anderen Pop-Stars, mag zwar zu ungewöhnlicher Lautbildung fähig sein, aber der technisch unverstärkte und unbearbeitete Stimmgebrauch läßt eine solche vokale Äußerung, sofern sie denn überhaupt über die Distanzen öffentlich zugänglicher Räume hörbar wäre, nicht „klingen“. Die sinnliche Präsenz solche Stimmklangbilder ist nur technisch ermöglichbar. Auch wenn das Ergebnis mit immer aufwendigeren Strategien der Imageproduktion auf den Star zurückprojiziert wird, zu hören ist dennoch nichts anderes, als die Stimmen von Maschinen.

Es brauchte nicht lange, bis Stimme und Körper auch real, und nicht nur technisch-virtuell, auseinandertraten. Als der deutsche Musikproduzent Frank Farian 1975 mit „Baby Do You Wanna Dance“ einen Überraschungserfolg landete, hatte er neben dem kommerziellen Erfolg zugleich ein großes Problem. Die Aufnahme war das Ergebnis eines Studioexperiments, bei dem er selbst den Gesangspart übernommen hatte. Angesichts einer ausgeprägten Bühnenangst sah er sich jedoch außerstande, den Usancen des Pop-Betriebs nachzukommen und seinen Song dem Publikum nun auch live zu präsentieren. Also lag es nahe, für die unverzichtbare Live-Aufführung einen Sessionsänger zu verpflichten: Bobby Farrell, der auf der Bühne Farians Singstimme lippensynchron im Wortsinne „verkörperte“. Die Performance war so überzeugend, daß selbst heute kaum jemand weiß, wer tatsächlich der Sänger dieser unter Boney M firmierenden Aufnahme ist.

Farian war es auch, der 1988 einen entscheidenden Schritt weiter ging, als er die Vokalaufnahme der drei Studiomusiker Charles Shaw, John Davis und Brad Howe als Milli Vanilli mit den Körpern der beiden Tänzer Robert Pilatus und Fabrice Morvan verband. Der Vorgang wurde zum Skandal, als Milli Vanilli, sprich Pilatus und Morvan, für ihre vermeintliche sängerische Leistung 1989 von der amerikanischen National Academy of Recording Arts and Sciences einen der begehrten Grammys erhielten, den sie nach Bekanntwerden der Zusammenhänge freilich wieder abgeben mußten. Auch wenn dies eher zu den Kuriositäten der Popmusikgeschichte gehört, die hier erstmals zur Wirklichkeit gemachte technische Synthese von Stimme und Körper, auf der Bühne mit entsprechendem apparativen Aufwand kaschiert, markierte eine Zäsur: Auch auf dem ureigensten Feld der Musik, dem Singen, war damit zur Vollendung gebracht, was das Instrumentalspiel im Studio damals seit langem schon kennzeichnete, nämlich das Auseinandertreten von Klang und Klangerzeugung, Klang und Körper. Im Studio liefert der Musiker mit seinem Instrument schon seit den sechziger Jahren nur noch einen Triggerimpuls, der eine von Klangingenieuren, Tontechnikern und Musikproduzenten in Gang gehaltene Apparatekette steuert. Ob das auf Band festgehaltene Ergebnis

möglichst „natürlich“, also dem unbearbeiteten Instrumentenklang nahe, oder ausgesprochen „synthetisch“ klingt, ist eine rein ästhetische, also willkürliche Entscheidung, die häufig nicht einmal der Musiker, sondern der an den Reglern sitzende Aufnahmetechniker in Kooperation mit dem Produzenten trifft.

Was sich hier vollzogen hat, das ist die allmähliche Auflösung des in der abendländischen Musiktradition jahrhundertlang gültigen, vor allem aber augenscheinlichen Zusammenhangs von Klang und dem menschlichen Subjekt seiner Erzeugung – ein Zusammenhang, der in der Singstimme, also in der naturgebundenen Einheit von Musizierendem und Klangerzeuger seinen Ausgangspunkt besitzt. Der Musik gewordene Klang kodiert für uns ein „Innen“, das durch das sich musikalisch ausdrückende Subjekt zu einem „Außen“ wird, Gestalt annimmt und dadurch auf eine einzigartige Weise kommunizierbar ist. Die Auflösung dieses Zusammenhangs ist ein Vorgang von kaum zu überschätzender Tragweite. Längst hat diese Entwicklung alle scheinbar „natürlichen“ Grenzen gesprengt, hat auch die letzte, vermeintlich unüberwindbare Barriere, die in der Natur des Singens liegenden geschlechtsspezifischen Kodierungen von Klang, obsolet werden lassen. „Gender bending“ ist seit David Bowies androgynen Shows aus den siebziger Jahren nicht mehr nur eine Frage des Dress Codes, des Outfits und der darin kodierten sexuellen Identität, sondern hat auch die technisch transformierte bzw. generierte Singstimme erreicht. Geschlechtslose Stimmen, wie etwa die von Michael Jackson – nicht männlich, nicht weiblich, noch Kind – stehen neben solchen, die wie Jimmy Somerville (Bronski Beat), George Michael (Wham!), Holly Johnson (Frankie Goes to Hollywood) oder diejenigen des russischen Pop-Duos Tatu als unüberhörbar synthetisch irgendwo zwischen den Polen geschlechtsspezifischer Identität angesiedelt sind. Es ist hier pure Ideologie, in dem zum Tonsignal mutierten Klang einen prinzipiellen Unterschied zwischen der „menschlichen“ Stimme und dem „technischen“ Synthesizer behaupten zu wollen. Je körperlicher und damit „natürlicher“ die Singstimmen technisch gemacht wurden, um so technischer war das Ergebnis. Erinnerung sei etwa an den atavistischen Urschrei von Joe Cocker in seiner Version des Beatles-Klassikers „With a Little Help From My Friends“ aus dem Jahre 1968 – ohne Mikrofon- und Verstärkertechnik schlechterdings unmöglich. Auf der Ebene des Tonsignals schwindet der Unterschied zwischen dem menschlichen Stimmapparat als biologisch-mechanischem Schwingungserzeuger und einem Sinusschwingungen liefernden Tongenerator zur Bedeutungslosigkeit. Als Tonsignal sind sie beide mit den gleichen Parametern beschrieben.

Klang als Echtzeit-Simulation seiner selbst

Mit der Digitalisierung des Mediums Klang ist ein weiterer, entscheidender Schritt in diesem Prozeß vollzogen. In der binären Repräsentation hat sich Klang von den Modalitäten seiner Erzeugung völlig gelöst. Er ist zur errechneten Echtzeit-Simulation seiner selbst geworden, wobei der Simulationsvorgang, also das Wiederhörbarmachen der bei der Digitalisierung gewonnen Zahlenwerte durch D/A-(Digital/Analog)-Wandler, die Unterschiede zwischen körperlicher, mechanischer oder signalbasierter, elektrischer Form der Klangerzeugung nicht nur bedeutungslos hat werden lassen, sondern zum Verschwinden bringt. Die Rhythmusmuster und Klangströme von Techno Tracks etwa können maschinengeneriert oder vermittels eines MIDI-Keyboards von Hand eingespielt oder eine Mischung aus beidem sein, etwa der technisch zur Endlosschleife gemachte Loop einer eingespielten oder gesampelten musikalischen Figur. Selbst Experten ist es heute nicht mehr möglich, anhand des klanglichen Resultats die Instrumente,

technischen Effektgeräte, die Modalitäten der Klangbearbeitung und -transformation oder die eingesetzten Verfahren zur technischen Klangsynthese zweifelsfrei zu identifizieren. Und das hat Folgen.

Klang hat damit eine weitgehende Ent-Referentialisierung erfahren. Er war einmal das symbolische Medium par excellence – jeder hörbare Klang verwies als eine Art Bedeutungsvektor stets mehr oder weniger eindeutig auf seine Erzeugung bzw. Erzeuger und war dadurch unauflösbar mit einer Bedeutungsdimension verbunden, die ihm Sinn gab. In digitalisierter Form steht er dagegen völlig frei, bindingslos, herkunftslos, spurenlos und damit erst einmal auch bedeutungslos im Raum. Der hörbar gemachte digitalisierte Klang repräsentiert auch dann nichts anderes mehr als binäre Zahlen, wenn deren Werte aus dem Sampling eines Naturklangs gewonnen wurden. Klang ist hier zum reinen Eigenzustand der Wahrnehmung geworden, die Einheit von Material, Medium und Wahrnehmung für immer auseinandergebrochen.

Der Selbstverständlichkeit, mit der Klang als Zeichen von Emotionalität, Ausdruck, Subjektivität, Innerlichkeit und als symbolische Repräsentation narrativ aufgebauter Bedeutungsmuster gehört werden konnte, entspricht nun die Selbstverständlichkeit, Klang als ein Medium zu nehmen, dessen Herkunft, ob gespielt, technisch manipuliert oder technisch generiert, bedeutungslos ist, weil Sinn und Bedeutung nun aus den Verknüpfungen und Transformationen resultieren, die an die Klanggestalten im Wortsinne „angedockt“ werden können. »Access«, der Zugang auf ein nach dem Datenbank-Prinzip verstandenes, also relational und abstrakt adressierbares Universum, und »Linking«, das Verknüpfen und Verbinden von Elementen zu Netzwerken, ohne daß deren Identität auch nur berührt würde, sind die Schlüsseltechniken einer Form des Musik-Machens, die selbst noch den Begriff Musik meidet und das Technische der Klangerzeugung – Techno – emblematisch in der Bezeichnung führt. Zentral dafür ist der Begriff der Wiederholung, nicht im Sinne eines bloß repetierten Tuns, sondern vielmehr in Form technisch generierter Ereignisketten: Loops oder Synthesizersequenzen, die die ehemals narrativ aufgebaute Struktur klanglicher Abläufe in Musik ersetzen.

Für die singende Stimme bedeutet das, daß sie ihre privilegierte Position im Universum der Musik verloren hat. Hier ist sie nichts anderes mehr, nicht bedeutender, nicht sinnträchtiger, nicht gefühlsträchtiger und schon gar nicht „natürlicher“ als jedes technisch generierte Geräusch, das aus den Schallkanonen des Medienzeitalters, den häuslichen oder kollektiv genutzten Lautsprechern quillt. Dahinter steht ein maschinengenerierter Code von Verknüpfungsregeln, eine Klang gewordene Netzstruktur zum „Einklinken“ – ein in diesem Zusammenhang nicht von ungefähr häufig gebrauchter Begriff – mobiler (tanzender) Körper.

Die Entreferenzialisierung von Klang betrifft auf eine sehr fundamentale Weise die beiden Parameter, in denen bis dahin jede Art von Musik auditiv verankert war: die Parameter Zeit und Raum. Klang hat das Hören, auch in der technisch übertragenen Form, immer auf den Ort seiner Entstehung, auf den Ort des Musizierens zurückverwiesen. Was Musik an Bedeutung zu generieren, zu transportieren oder zu kommunizieren vermochte, hatte immer auf eine sehr fundamentale Weise mit dem Ort ihrer Entstehung zu tun. Musik war nie abstrakte Hörgestalt an sich. Daran hat auch die durch Speicher- und Übertragungsmedien wie Schallplatte oder Rundfunk technische möglich gewordene Verlagerung des Raum-Zeit-Gefüges nicht wirklich etwas geändert. Fixpunkt des Hörens blieb die dem Medium Klang eigene kontextsetzende Matrix aus Raum-Zeit-Parametern. Sowohl das Beethovensche Streichquartett wie der Rocksong

bezogen ihre jeweilige musikalische Sinnträchtigkeit und Sinnfälligkeit aus dem Umstand, daß Klang unlösbar mit einer Signatur aus Zeit und Ort seiner Entstehung verbunden war. Die technische Übertragung durch raumübergreifende Medien hat die Authentizität des Ortes nicht zu untergraben vermocht. Erinnerung sei nur an den nachgerade zum Mythos gewordenen Stellenwert, den Amerika als Ort des Ursprungs nicht nur eines großen Teils von Popmusik, sondern lange Zeit auch der meisten Songs, Klangformen und Muster des Musizierens besaß. Im digitalen Universum auditiver Echtzeit-Simulationen aber ist nur noch der Ort des Hörens real und authentisch. Die Simulation, also die D/A-Wandlung, erfolgt immer erst dort.

Gleiches gilt auch für den zweiten basalen Parameter der Klanglichkeit – die Zeit. Musik wird nicht zu unrecht als eine Zeitkunst angesehen. Nicht nur, daß sie sich auditiv stets in der Zeit entfaltet. Klanggestalten sind Zeitgestalten und sie sind dies, weil bislang noch jede Technologie der Klangerzeugung an die Zeitfolge des klangerzeugenden Vorgangs gebunden war. Das Spielen eines Instruments oder das Singen vollzog sich immer in Einheit und synchron mit der auditiven Entfaltung des dabei erzeugten Klangs selbst. In der digitalen Echtzeit-Simulation von Klang ist dessen Zeitgestalt nicht mehr der in ihm eingebettet Zeitverlauf seiner Erzeugung, sondern vielmehr eine beliebig gesetzte apparatespezifische Konfiguration. Auch der Zeitparameter ist also aus dem Vorgang der Klangerzeugung nunmehr an den Ort des Hörens gewandert. Die Konsequenz: Klang ist damit im Wortsinn abstrakt geworden. Als purer Eigenzustand der Wahrnehmung, der er nun ist, bietet er freilich nicht nur dem Musizieren neue Dimensionen und Horizonte, die in den neunziger Jahren in breiter Front zu erschließen begonnen wurden. Seine kulturelle "Umformatierung", hat die an Musik gebundenen kulturellen Praxen insgesamt tiefgreifend verändert.

Um diese Entwicklung zu verdeutlichen, sei ein hierfür symptomatischer Fall herausgegriffen: die Produktionen des isländischen Sängers Björk Guðmundsdóttir, bekannt als Björk.

Bereits der bloße Umstand ihrer Karriere zum Pop-Star ist zutiefst den angesprochenen Veränderungen geschuldet. Die 1965 in Reykjavik geborene und noch immer hier angesiedelte Sängerin kommt mit Island aus einem Ort, der so "Un-Pop" wie nur möglich ist. Nicht von ungefähr verblieb Künstlern der Zugang auf den globalen Popmarkt bis in die neunziger Jahre hinein weitgehend versagt, wenn sie sich nicht durch die popspezifische Authentizität des Ortes ihrer Herkunft ausweisen konnten. Dieser mußte entweder urban, "hip" und auf irgendeine Weise "abgefahren" sein, oder aber den von der Tourismusindustrie genährten Vorstellungen von "exotisch" entsprechen. Für letzteres gab und gibt es dann die Sparte "World Music" im Supermarkt der Klänge.

Björk jedoch ist nichts von dem oder all das auf einmal, was wiederum nur möglich ist, wenn die Authentizität des Ortes für das Musizieren keine Rolle mehr spielt. Wie viele musikversessene AltersgenossInnen ihrer Generation überall auf der Welt begann sie mit einer Punk Band Musik zu machen. Die Lust am Experiment führte sie vom Punk Rock zum Post Punk, der aus der kommerziellen Marginalisierung das Gütesiegel einer Street-Avantgarde gemacht hatte. Doch erst die Zusammenarbeit mit dem inzwischen legendär gewordenen Techno-Artisten Mark Bell, der ab 1988 zusammen mit Gez Varley das immens einflußreiche Sheffielder Techno-Duo Low Frequency Oscillator (LFO) verkörpert hatte, verschaffte ihr den Status eines internationalen Pop-Stars. Hier, im Dance- und Techno-Bereich hatten die Konsequenzen der Digitalisierung von Musik, nicht zuletzt auch in der konsequenten Anonymisierung der

Produktionen, ihrer Bindung an zudem auch noch häufig wechselnde identitätslose Phantasienamen, ohnehin längst schon Raum gegriffen. Björk sollte nun zu einem der ersten Pop-Stars außerhalb des engeren Techno-Bereichs werden, an dessen Produktionen die ästhetischen Konsequenzen der umfassenden Digitalisierung von Klang hörbar werden.

Bell transformierte vor dem Hintergrund seiner in den Techno-Klubs gemachten Erfahrungen mit einem von der High-Tech-Medienwelt geprägten Publikum Björks Singstimme in vielfältig bearbeiteter Form in eine digital generierte bzw. digital überarbeitete Klangwelt. Was hier wie erzeugt wird, ist weder von Relevanz noch zu rekonstruieren, wenngleich sich die Sängerin im Studio mit einem erlesenen Kreis von Musikern bzw. Musikerinnen aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt umgibt, um in den als Freestyle Sessions ablaufenden Aufnahmesitzungen (denen also jede Vorlage oder Vorgabe fehlt) zu jener Spiritualität zu finden, die es ihr erlaubt, geeignetes Klangmaterial zu generieren. Mittels Software-Synthesizern, Sequenzer-Programmen, Sound-Morphing und Klangeditierung entstehen am Rechner dann unter den Händen von Produzent Mark Bell und der gemeinsam mit ihm für die Produktion verantwortlich zeichnenden Sängerin Klang-Architekturen, die seit Mitte der neunziger Jahre für Furore sorgen, weil sie das umformatierte Medium des Musizierens nun in eine ästhetische Redimensionalisierung von Musik selbst münden lassen. Statt mit digitalen Echtzeit-Simulationen von Klang vermeintlich "echten" Klang zu simulieren, das musikalische Geschehen also so zu strukturieren, als sei die Klangwelt, an der es sich festmacht, auf herkömmliche Weise erzeugt und in den traditionellen Raum-Zeit-Parametern entfaltet, wird in den Produktionen von Björk und Mark Bell auf diese Illusion verzichtet.

Ein sehr charakteristisches Beispiel dafür liefert das 1997 erschienene Album *Homogenic*, das bereits durch seine Covergestaltung auf derartige technische Synthesegestalten verweist, eine computergenerierte Kunstfigur multipler kultureller Identität, bei der allenfalls die Gesichtszüge noch eine Erinnerung an die Sängerin codieren. Die Musik des Albums erfüllt auf eine eigentümliche Weise das paradoxon sinnlicher Abstraktheit. Die Stimme beispielsweise, das Markenzeichen von Björk, ist nicht wirklich technisch verfremdet, aber durch den ausgestellten Charakter digitaler Simulationsvorgänge auch nicht wirklich human. Es ist ein einmaliges Klanggebilde von eisiger Schönheit, aber dennoch nicht als eindeutig technisches Produkt "fremd" gemacht und so in Distanz zum Hörer gesetzt. Diese Uneindeutigkeit ist es, in der sich die digitalen Umformatierung von Klang als Medium des Musizierens manifestiert. Die sequenziell prozessierende Klanggestalt wird in digitalisierter Form zum "Link" in die medialisierte Welt.

[Björk, Pluto (Homogenic, PolyGram 1997)]

Klangsimulation im medialen Kontext der Event-Kultur

Die Akzeptanz, die das findet, verweist auf tiefgreifendere Transformationsprozesse, in denen solche neuartigen Technologien der Klangerzeugung, die dazugehörigen Modi der Wahrnehmung und die ästhetischen Strategien, in denen sie sich musikalisch manifestieren, auf eine durchaus widersprüchliche Weise verankert sind.

Die Popkultur hat die digitalen Simulationsprozesse, die in ihrem Rahmen wie nirgends sonst vorangetrieben worden sind, nämlich auf eine bezeichnende Weise ihrer Radikalität auch wieder entkleidet. Die ihrer kontextualen Bindungen beraubten und

damit aus jeglichem Assoziationsrahmen entlassenen Klänge des rechnergestützten Apparate-Universums sind auch dann, wenn sie wie im Fall von Björk zu ihrer ästhetischen Konsequenz gebracht sind, in eine kulturelle Praxis hineingestellt, die in Form medialer Inszenierungen nach einem eher traditionellem Skript das an Kontext zurückbringt, was die geballte Maschinerie der Medientechnik zuvor mühsam aus dem Weg geräumt hatte. Der Starkult des 21. Jahrhunderts ist vom Geniekult des 19. Jahrhunderts so weit entfernt nicht, wie die geballte Maschinerie der Medien so gern glauben machen will. Der in der digitalen Umformatierung von Klang verlorengegangene Kontext der Klangerzeugung, all das, was mit dem Musizieren einmal an situativen, gemeinschaftlichen und expressiven Momenten verbunden war, wird jetzt als multimediale Inszenierung den technisch erzeugten Klanggestalten nachgeliefert. Dabei sind die digitalen Klangwelten nicht nur auf den Eventcharakter zurückverwiesen, in dem sich die Verwertungsgesellschaft ihr Selbstbild schafft. Vielmehr sind sie geeignet, die Inszenierung von Wirklichkeit durch ihren immanenten Simulationscharakter massiv voranzutreiben. Regie bei dieser Veranstaltung aber führen nicht die Klangartisten und Szene-Aktivist*innen, sondern die Buchhalter von Einschaltquoten, Single-Charts, Auflagenzahlen und all der anderen marktbezogenen Indikatoren, an die die digitalen Klangwelten im Pop-Universum gebunden bleiben. Das hat sich um so schneller vollzogen, als in dieser Inszenierung jeder eine Rolle spielen darf, mag er im gesellschaftlichen Kräftespiel ansonsten auch kaum wahrnehmbar sein. Wie sonst wollte man die allabendlichen Maskeraden erklären, die sich mit ihren sorgsam ausgesuchten Kostümierungen und schrillen Make-ups aufmachen, in den Klubs und Kulturzentren der Städte, in den Szenelokalitäten und in den Locations der Dance und Club Culture zum Soundtrack aus digitalen prozessierenden Klängen ihren Part bei der Inszenierung jenes großen Events, genannt Wirklichkeit, zu übernehmen.

Der multimediale Event-Charakter, den die kulturelle Kommunikation im postmodernen Medienzeitalter angenommen hat und der keine Zuschauer mehr, sondern nur noch Mitwirkende kennt, hinterläßt allerdings eine zunehmend ins allgemeine Bewußtsein tretende, weil schmerzliche Lücke. Der Preis, der für die Ersetzung von Kontemplation durch Aktion, von Spontaneität durch Inszenierung zu zahlen ist, läßt sich am Verlust von Imagination festmachen. Dem herrschenden Frohsinn ist jede Vorstellung, jenseits seiner selbst – und damit dem, was ist – könnte es noch irgend etwas von Belang geben, zutiefst fremd. Ihm sind die Träume immer schon Wirklichkeit, die Phantasie immer schon Realität. Ihm ist die Welt zu einem gigantischen Selbstbefriedigungsapparat geworden, darauf abgestellt, dem Selbst möglichst rasch, umfassend und kostengünstig Erlebnisbefriedigung zu verschaffen. Die Möglichkeit des Andersseins, die Antithese oder Selbstüberschreitung, ein imaginiertes Anderes ist in der Jagd nach immer neuen Kicks, nach noch spektakuläreren Erlebnissen und darin noch intensiverer Erfahrung des eigenen Selbst nicht vorgesehen. Die Transformation von Klang in den reinen Eigenzustand der Wahrnehmung leistet dem massiv vorschub. Doch die von irrlichternden digitalen Klangnetzen durchzogenen multimedialen Dauer-Events sind bloße Vorkommnisse, die auf nichts anderes mehr verweisen als auf sich selbst. Genau das aber provoziert die Avantgarde unter den Klangarchitekten der Gegenwart immer wieder aufs neue, dem technisch umformatierten Medium ihrer Aktivität im weitesten Sinne des Wortes Verknüpfungen von Stimme und Ohr abzugewinnen, die der Imagination wenn nicht zum Sprengsatz, so doch wenigstens zum Refugium werden können.