

MEDIENKONSTELLATIONEN  
ZWISCHEN ZEITGENÖSSISCHER MUSIK  
UND KLANGKUNST

Schriften der *fgnm*, Band I

MIN  
THE  
GAP



Herausgegeben von  
Marion Saxer

## IMPRESSUM

ISBN 978-3-89727-459-4

© 2011 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken.  
Alle Rechte vorbehalten.

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

Layout, Satz und Umschlaggestaltung:  
Marc Behrens, [www.mbehrensdesign.de](http://www.mbehrensdesign.de)

Printed in Germany.

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken  
[www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de) · [info@pfau-verlag.de](mailto:info@pfau-verlag.de)

## INHALT

- 9 Robin Hoffmann  
Grußwort
- 12 Marion Saxer  
Mind the Gap! Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst.  
Einleitung.

### ////// **Switching/Shifting/Drifting**

- 22 Petra Leutner  
Sehen und Hören in Alltag und Kunst
- 31 Julia Clout  
Verflechtung von Bild und Ton. Videosequenzen als «dritte Stimme» in Carola Bauckholts Trio  
*In gewohnter Umgebung III* (1994)
- 39 Bastian Zimmermann  
Klavierstück in medialer Brechung. *Mach Sieben* für Klavier mit Zuspiel und Videoprojektion  
(1999/2000) von Michael Beil
- 50 Marion Saxer  
Komponierte Sichtbarkeit. Intermodale Strategien in Annesley Blacks Video-Komposition  
*4238 de Bullion* für Klavier solo und live-elektronische Klang- und Videobearbeitung (2007/08)

### ////// **Formate**

- 66 Manos Tsangaris  
Mein Leben in elf Minuten (und eine Definition)
- 69 Manos Tsangaris  
Werkkommentar *Diskrete Stücke* (1996/2007)
- 70 Elena Ungeheuer  
Gedanken zu Medien in der Musik: Manos Tsangaris, *Diskrete Stücke*
- 90 Manos Tsangaris  
Erkundungen für die Präzisierung eines Gefühls für die Krise des Formats

- 99 Francisco López  
Against the Stage
- 104 Verena Kuni  
Wenn Eins zum Andern kommt. Von Künsten, Klängen und ihren medialen Konstellationen.  
Einige Einträge aus dem Zettelkasten

#### ///// **Remix**

- 116 Rolf Großmann  
Reproduktionsmusik und Remix-Culture
- 128 Kirsten Reese  
Internet und Kirche. Kontexte und Medienkonstellationen des Remix.  
Über *Init-AV* und *Angelic Streamers*

#### ///// **Live**

- 138 Marion Saxer  
Von der Ideologie der «Liveness» zur Reflexion und Variation der Live-Erfahrung.  
Eine kleine Mediengeschichte des Live-Begriffs
- 147 Yvonne Hardt  
Heterogene BewegungsZeiträume: Zur Tanzperformance-Installation  
*I, myself and me again* von LaborGras
- 152 Die Autoren
- 158 Die Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik
- 160 Bildnachweise

///// Die Farbabbildungen befinden sich auf den Seiten 73–88

Der Begriff ‚Remix‘ wird heute oft für alle Arten musikalischer Gestaltung mittels Reproduktionsmedien und dem dort vorhandenen phonographischen Material verwendet. Ein genauere Blick auf die aus ‚Medienklängen‘ geformten Reproduktionsmusiken bringt jedoch eine komplexe Vielfalt von Traditionen, Genres, Entwicklungslinien und ästhetischen Strategien zutage. Der Remix als spezifisches medienästhetisches Verfahren hat seine Ursprünge in der Mehrfach-Edition popmusikalischer 24-Spurbänder, in Jamaika und in US-amerikanischen Discotempeln. Nimmt man diese Tradition ernst, so ist das Remixen nicht nur aufgrund seiner popmusikalischen Orientierung eine essentielle Herausforderung für ‚ernste‘ elektroakustische Musik. Schon an wenigen elementaren Kriterien wie Aufführungspraxis, Autorschaft, Werkcharakter und Autonomie ist eine prinzipielle Distanz zu den Grundfesten westeuropäischer Kunstmusik abzulesen. Oder lassen sich die Gräben überwinden? Sind Karlheinz Stockhausens *HYMNEN* bereits erste Vorboten der Remix-Avantgarde? Vor der Diskussion solcher Fragen steht sinnvollerweise zunächst der differenzierte Blick auf diesen speziellen Teil der Geschichte der Reproduktionsmusik.

Die Details der Geschichte des Remix sind mittlerweile recht gut dokumentiert und dies viel präziser und differenzierter als es in der folgenden Zusammenfassung formuliert werden kann.<sup>1</sup> Indessen geht es hier nicht um ein bekanntes und neuerlich erzähltes Kapitel aus der Popgeschichte, sondern um ein Verständnis und eine Neubewertung einer neuen Strategie medienästhetischer Gestaltung von Musik, die genau hier ihren Ausgangspunkt hat und die weit über die popmusikalischen Grenzen hinauswirkt.

## **Sonic Turn**

„It became a cliché to announce that ‘we live in remix culture.’ Yes, we do. But is it possible to go beyond this simple statement of fact? For instances, can we distinguish between different kinds of remix aesthetics? What is the relationship between our remixes made with electronic and computer tools and such earlier forms as collage and montage? What are the similarities and differences between audio remixes and visual remixes?“<sup>2</sup>

Mit Ratschlägen wie „Think loop. ... Think Turntable“ endet diese Passage aus Lev Manovichs *Generation Flash*, einem Text über Visual Art, der interessanterweise nach vielen Jahren der visuellen Leitkultur die Perspektive dreht: Die Soundkultur ist nun wieder Avantgarde, die visuelle Kultur folgt.

Dabei geht es Manovich und anderen Szene-Akteuren eigentlich nicht um die Traditionen und ästhetische Differenzierungen des Remix, die oben so klug gestellten Fragen bleiben weitgehend plakative Rhetorik. Der Begriff dient ihm – wie auch einem weiteren Verkünder der *Remix-Culture*, Lawrence Lessig (s. u.) – eher als naives Etikett, um zwei Prinzipien zusammenzufassen: Erstens geht es um das Zusammenführen von Material aus unterschiedlichen Quellen, zweitens um die neue Option, dieses Material programmgesteuert zu bearbeiten.<sup>3</sup> Mit dem ersten Aspekt ist das Prinzip

---

1 \_\_\_\_ Z. B. Bradley, Butler, Toop, Mühlenhöver, Poschardt, s. Literaturverzeichnis

2 \_\_\_\_ Lev Manovich, *Generation Flash*, 2002, S 1 f. [[http://www.manovich.net/DOCS/generation\\_flash.doc](http://www.manovich.net/DOCS/generation_flash.doc); 20.6.2010, creative commons license].

3 \_\_\_\_ Vgl. Lev Manovich, Interview in *Der Spiegel*, 31. 7. 2006 [<http://www.spiegel.de/kultur/kulturspiegel/0,1518,429390,00.html>].

des Samplens gemeint, eine medienbezogene Gestaltungsstrategie der De- und Rekontextualisierung sowohl von Werkfragmenten als auch von kulturellen Referenzen.<sup>4</sup> Der zweite Aspekt, die digitale Programmsteuerung, erweitert den Gestaltungsprozess über die Kontexte der jeweiligen Einzelmedien (die Universalität des digitalen Codes führt zur Intermedialität) und der jeweiligen Kultur (der programmierte, automatisch und regelhaft ablaufende Prozess entwickelt gegenüber der kulturellen Rahmung eine Eigendynamik). Erst 2007, als die Szene-Karawane schon weiterzieht („What comes after remix?“<sup>5</sup>) wird ein wenig mehr Aufmerksamkeit auf die musikalischen Wurzeln des Begriffs verschwendet. „[...] that other artists and designers in other fields will follow music lead in using a computer to enable similarly rich remix cultures.“<sup>6</sup>

Ein seltsamer Schwenk, eine zweifache Umkehrung der Verhältnisse hat sich vollzogen: War Anfang des 20. Jahrhunderts die Musik als abstrakte Kunst zunächst Vorbild und Befruchtung für die bildenden Künste, so büßte sie diese Funktion schon bald wieder ein. Während noch Abstraktion und Dynamik der Musik Künstlern wie Paul Klee als Experimentierfeld für die Erneuerung und Erweiterung bildender Kunst diente, erreichte die bildende Kunst selbst ein neues Niveau in der ästhetischen Reflexion ihrer Mittel und Grenzen. Mit den grobkörnigen Oberflächen und den Collagen George Braques und Pablo Picassos begann die Reflexion ihrer medialen Materialität im Tafelbild, mit den Readymades Duchamps wurde die Reichweite ästhetischer Inszenierungen konventioneller Objekte und Situationen erprobt. Parallel dazu entwickelte sich das ästhetische Feld der technisch-medialen Kreation, allerdings nicht in der Musik. Federführend ist dabei für Theorie und Praxis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Film als ästhetisch eigenständiges technisches Medium. Die Musik wirkt zwar durchaus noch auf Sergej Eisenstein, Dziga Vertov oder Oskar Fischinger. Rudolf von Arnheim lehnt den Tonfilm jedoch zunächst als ästhetisch minderwertig ab, Walter Ruttmann produziert den Hörfilm „Weekend“ mit dem Lichtton der Kamera und der Narrationstechnik des Films. Walter Benjamin entwickelt seine Theorie zur technischen Reproduzierbarkeit der Kunstwerke ebenfalls am Beispiel des Films und der visuellen Kultur. Theodor W. Adorno schließlich verspielt die Chance, seinen so klug vorangetriebenen Diskurs über das musikalische Material auch auf die neue Schrift der Phonographie oder gar die elektronischen Medien und ihre Gestaltungsstrategien anzuwenden. Die Anregung zu einer neuen Perspektive nach *linguistic*, *pictorial* und *iconic turn* zum *sonic turn* kommt entsprechend nicht aus der Musikwissenschaft, sondern aus einer technikkulturell gegründeten Medientheorie:

„Das Triptychon Bild-Schrift-Zahl wird beim nächsten Turn dann vermutlich Geräusch-Musik-Sprache heißen und der Sonic Turn zu einer Soundwissenschaft führen. Das wäre denn das Megaprogramm der Bild- und zukünftigen Sound-Wissenschaftler: eine Theorie der Sinnentechnik.“<sup>7</sup>

---

20. 6. 2010].

4 \_\_\_\_ Vgl. Rolf Großmann, *Collage, Montage, Sampling – ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien*, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hg. von Harro Segeberg und Frank Schätzlein, Marburg: Schüren 2005, S. 308–331.

5 \_\_\_\_ Lev Manovich, *What comes after remix?*, 2007. [[http://www.manovich.net/DOCS/remix\\_2007\\_2.doc](http://www.manovich.net/DOCS/remix_2007_2.doc); 20. 6. 2010; creative commons license].

6 \_\_\_\_ Lev Manovich, *Generation Flash*, S. 18.

7 \_\_\_\_ Thorsten Lorenz, *Bilder-Wissenschaften. Der Iconic Turn, die Medien und die Sinnestechnologien*, in: *MEDIENwissenschaft*, 4/2004, S. 409.

## Medienschriften

Medien, so denkt man gewöhnlich, seien der Musik ‚irgendwie‘ beigeordnet. Sie übertragen sie, bringen sie ins Wohnzimmer und ins Auto, sie ermöglichen uns ein Musikerlebnis ‚fast wie im Konzert‘. Für den Musikwissenschaftler sind sie ein Greuel: Sie verhindern eine ordentliche Analyse, wenn der Notentext fehlt oder gar nicht vorhanden ist, sie sind Teil der Massenkultur, sie sind die Voraussetzung für kulturindustrielle Produktion, sie globalisieren und verwässern, entfremden regionale Musikkulturen etc. Tatsächlich sind sie konstitutiv für unsere musikalische Kultur, jedoch nicht nur im Sinne der Übertragung und Speicherung, sondern im Sinne der Konstruktion kultureller Artefakte. Das beginnt bei der situativen Rahmung der Erzeugung ästhetischer Kommunikate in unserem Kopf und endet im Remix. Wer den anfangs skizzierten Horizont nicht überschreitet, läuft Gefahr, die neben der Emanzipation der Dissonanz und des Geräuschs dritte grundlegende Innovation der Musik des 20. Jahrhunderts zu übersehen: die Emanzipation phonographischer Musik von ihrer Abbildfunktion. Nicht mehr die Musik jenseits des Mediums ‚ist‘ die Musik, sondern das im Mediendispositiv geformte und aufgeführte Artefakt selbst.<sup>8</sup>

Reproduktionsmusik, also eine mit den Reproduktionsmedien produzierte Musik, ist deshalb auch die konsequente Fortsetzung der ihnen schon immer innewohnenden generativen Funktion der Erzeugung und Organisation von Klängen. Die Phonographie wird seit ihrer Entdeckung von zunächst experimentellen, später mehr und mehr etablierten Verfahren generativer Gestaltung begleitet. Ernst Toch, Paul Hindemith, László Moholy-Nagy experimentieren in einer ersten Phase, die *Musique Concrète* und die amerikanische *Tape Music* in einer zweiten Phase, bei der zeitweilig etwa auch John Cage und Steve Reich anzutreffen sind. Hier wird es schon kompliziert. Allein die Auflistung dieser heterogenen Gruppe zeigt, dass die benutzte Technik – Nadelton und Magnetton – zwar eine nicht unwesentliche Voraussetzung für deren Arbeit ist, jedoch nicht direkt mit den jeweiligen ästhetischen Zielen verbunden werden kann. Dies gilt bereits in dieser noch relativ übersichtlichen Frühphase der Reproduktionsmusik.

## Remix I – Remastering

In unserer heutigen entwickelten Medienlandschaft mit ihrer weiten Palette analoger und digitaler Konfigurationen und den diversifizierten künstlerischen Verfahren scheint die Situation auf den ersten Blick völlig unüberschaubar. Auf den zweiten Blick werden Entwicklungslinien musikalischer Gestaltung sichtbar, die durchaus über Kategorien wie Tradition und Kanonbildung definiert werden können. Gerade diese unterschiedlichen ästhetischen Kulturen erlauben es, den Kurzschluss vom technischen ‚Setup‘ zur Ästhetik zu vermeiden. Christian Marclay z. B. ist trotz Turntable und Scratching vom Turntablism und der Scratchadelik der DJ-Culture so weit entfernt wie – sagen wir Cage von Boulez. Im Gegenzug gibt es oftmals unvermutete Verbindungen, wer hätte z. B. gedacht, dass Miles Davis‘ bahnbrechendes Fusion-Jazz Stück *Bitches Brew* (rec. 1969), eine Ikone improvisatorischer Kommunikation, von einem *Musique Concrète* beeinflussten Produzenten buchstäblich zusammengeklebt wurde. (So, dass selbst Miles beim ersten Hören der Produktion die Aufnahme-Session nicht wiedererkannte.)

„There were many special effects, like tape loops, tape delays, reverb chambers and echo effects. And, through intensive tape editing, Macero concocted many totally new musical

---

8 — Vgl. Rolf Großmann, *Signal, Material, Sampling Zur ästhetischen Aneignung medientechnischer Übertragung*, in: *Übertragung Transfer Metapher Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen*, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Bielefeld: Kerber 2004, S. 91–110

structures that were later imitated by the band in live concerts. Macero, who has a classical education and was most likely inspired by the '30s and '40s musique concrete experiments, used tape editing as a form of arranging and composition."<sup>9</sup>

Miles Davis' langjähriger Studiochef Teo Macero produzierte (nicht remixte!) also eine eigenständige Struktur, die – wären wir in der klassischen Musik – ein gültiges Werk darstellte, das wiederum vom Improvisatoren-Komponisten-Kollektiv entsprechend aufgeführt wurde. Nun folgt der Remix, leider in seiner gestalterisch langweiligsten Variante, der Rekonstruktion eines Heiligtums: Die *Bitches Brew Sessions* wurden im Zuge der Auswertung des Back-Katalogs der Columbia/Sony 1998 für eine Luxus-Ausgabe mit 4 CDs aufbereitet, dabei wurde das Original-8-Spurband der Aufnahmesessions verwendet.

[Engineer Mark Wilder:] „Another reason for re-mixing the original *Bitches Brew* material was that the two tracks had not aged well. So we could either work with inferior tape copies from other countries, or go back to the original eight tracks and re-mix them, and so save ourselves a generation. The decision was made to re-mix from the original multi-track, ...“

[Produzent Bob Belden:] „... we followed Teo's edits as faithfully as we could. It's like, when people cleaned up the Sistine Chapel, they didn't change anything.“<sup>10</sup>

Das Ergebnis war – trotz vorgeblicher Beachtung aller Regeln des Denkmalschutzes – dann doch etwas Neues und musste zum Konflikt mit dem Schöpfer des phonographischen Originals führen. „Miles Davis would never have agreed to the unreleased material being released, nor to the way in which the original material has been re-mixed and re-mastered.“<sup>11</sup>

Dieses Beispiel zeigt bereits einige zentrale Aspekte des Remix. Das ‚Re‘ verweist auf eine Vergangenheit, also nicht nur auf das Mischen selbst, sondern ein ‚Wieder-Mixen‘ und ‚Anders-Mixen‘. Diese Vergangenheit ist ein Bezugspunkt auf phonographisches Material, der untrennbar mit dem Remix verbunden ist. Sie ist etwa wie bei *Bitches Brew* die Identität eines Medien,werks' (die Erstmischung für die LP), eines Kontexts („die *Bitches Brew Sessions*“) und einer Komposition (das Arrangement und die Struktur der Einzelelemente). Im klassischen Fall des Remix liegt das Material als Mehrspurband vor, das nun noch einmal editiert und gemischt wird. Nicht von ungefähr kam das Beispiel des konservierenden Remix, der dem *Remastering* näher steht als den oben erwähnten Verfahren der Remix Culture, aus dem Jazz, einer inzwischen etablierten Musik der amerikanischen Hochkultur, welche (möglicherweise auf der Suche nach kultureller Identität) die Werte der westeuropäischen Kunstmusik oft höher schätzt als das alte Europa selbst.

Die innovativeren Kulturen des Remix, seine Wurzeln zu einer neuen Praxis der Reproduktionsmusik, stammen dagegen aus Randbezirken der populären Musik, aus der New Yorker Discoszene der 1970er und dem jamaikanischen Dub Ende der 1960er Jahre. Populäre Musik, die ich sonst ungern von der so genannten ernsten Musik abgrenze, hat gerade im Hinblick auf Reproduktionsmusik ihre eigene Kultur und Tradition. Nicht weil sie besser oder schlechter als andere Musik ist, sondern weil sie aufgrund ihrer Nähe zu den eingangs so negativ beschriebenen Eigenschaften der Massenmedien und der

---

9 \_\_\_\_ Paul Tingen, *THE MAKING OF THE COMPLETE BITCHES BREW SESSIONS*, 1999 [http://www.miles-beyond.com/bitchesbrew.htm; 20.6.2010]

10 \_\_\_\_ Ebd.

11 \_\_\_\_ Teo Macero, zit. nach Tingen, ebd.

Kulturindustrie ein anderes Verhältnis zu den etablierten Werten der westeuropäischen Kunstmusik wie etwa Autonomie, Autorschaft, Werkcharakter und werktreuer Aufführungspraxis hat. Das, was am Jazz noch kunstmusikkompatibel war, verliert mit der kulturellen Entfernung der neuen musikalischen Akteure und Schauplätze an Bedeutung. Disco und später House sind Schauplätze eines durchaus kommerziell angetriebenen kulturellen Cross-over von schwarzer und lateinamerikanischer Musik, von Homosexuellenszene und weißem Hedonismus. Dub und später Hiphop basieren auf einer Mischung von kolonial unterdrückten mittelamerikanischen und afrikanischen Kulturen und der Aneignung medientechnischer Konfigurationen jenseits der Technikkultur der westlichen Hochtechnologie-Nationen.

## Remix II – Disco

„All these white people dancing to black music – I was so amazed. I said; ‘Oh my God, there are other white people that like black music.’ I was really stunned. (...) And of course all the songs were 3 minutes long and I went; ‘It’s a shame because the minute the song is over they start mixing in this other song and they don’t know whether they should dance to the new song or keep dancing to the old one.’ And then people would just walk off the floor. (...) I said; ‘There’s got to be a way to make it longer where you don’t lose that feeling. Where you can take them to another level.’ And that’s when I came up with this idea to make a tape... So that’s what I did. I spent like 80 hours to make this 45 minutes tape and then I gave it to them and they told me; ‘Don’t give up your day job.’“<sup>12</sup>

Tom Moulton, Remixerlegende der ersten Stunde, schildert so auf seiner Webseite die Motivation für die Erstellung seines ersten „nonstop-dancing“-Tapes. Die Idee war nicht neu, DJs wie Francis Grosso waren in New Yorker Discos wie dem „Salvation“ und „Sanctuary“ berühmt dafür, mehrere Stücke ohne Pause und ohne rhythmischen Bruch zu verbinden. Disco-Produzenten wie Jay Ellis und Tony Bongiovi griffen dieses Verfahren auf und brachten LPs heraus, auf denen diese Verbindung bereits vorproduziert war: Gloria Gaynors LP *Never Can Say Goodbye* enthielt drei in den Jahren 1974/75 produzierte Songs mit einem durchgängigen 126 BPM-Tempo, die eine LP-Seite ohne Pause füllten.

Wird dieses schlichte Prinzip der Verlängerung konsequenterweise in den Song selbst verlegt, so entsteht der (Disco-)Remix. An der nächsten Gloria Gaynor-Produktion war Tom Moulton beteiligt, der schon seit 1972 mit einem Verfahren arbeitete, das er selbst „Remix“ nannte. Er beschaffte sich die Masterbänder und „...veränderte sie, indem er einen Mittelteil einbaute und Effekte oder – selten – vollkommen neue Spuren hinzufügte.“<sup>13</sup> Das Ergebnis, etwa beim Titel *Casanova Brown*, ist verblüffend und trägt bereits trotz seiner trivialen Zielsetzung, einen Dance-Track zu verlängern, die Züge einer Medienmontage aus heterogenem Material, ein Kennzeichen späterer Remix-Praxis.

Das entsprechende Medienformat, die Maxi-Single (12-inch single), folgte 1976. Sie entspricht einer speziell für die Abspielgeschwindigkeit 45 UpM beschriebenen LP und sprengt damit gleichzeitig das 3 ½ Minuten Format der Single und das Albumkonzept der LP, indem sie sich hauptsächlich einem Song und seinen extended versions widmet. Ihr Ziel ist – durch die höhere Abspielgeschwindigkeit und den gewonnenen Platz für die einzelnen Rillen, die nun ein besseres Frequenzspektrum und eine

---

12 — Tom Moulton, o. J., zit. nach *Tribute to Tom Moulton: Member of the Dance Music Hall of Fame!* (<http://www.disco-disco.com/tributes/tom.shtml>, 20.6.2010)

13 — Georg Mühlentöber, *Phänomen Disco: Geschichte der Clubkultur und der Populärmusik*, Köln, Dohr 1999, S. 133

größere Auslenkung der Nadel und so eine bessere Dynamik ermöglichen – ein Sound, der nicht nur im Consumerbereich, sondern gerade auch auf großen Beschallungsanlagen beste Ergebnis erzielt. Als erste im Handel erhältliche Maxi-Single gilt die für das New Yorker Label Salsoul Records aufgelegte, von Walter Gibbons produzierte *extended version* des Discotitels *Ten Percent* von Double Exposure.<sup>14</sup> *Ten Percent* verlängert das Originalstück auf einfache Weise durch die Vervielfältigung und Einschub von kompletten achttaktigen Formteilen (ein Verfahren, das auch als re-editing des Masterbandes bezeichnet wird, s. u.), unter neuer Gewichtung, Weglassung (Gesang) der einzelnen Spuren und neuer Schwerpunktsetzung (Rhythmusgruppe, Percussion).

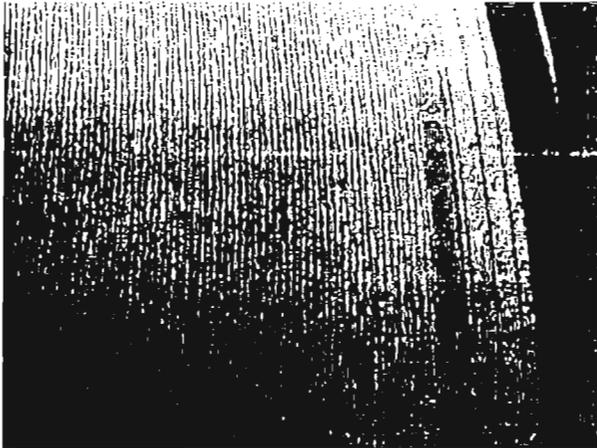


Abb. 45: Weit geschnittene Rillen einer Maxi-Single

Die Entwicklung des Disco- und Dance-Remix setzt sich bis ins digitale Zeitalter der CD fort, auch auf speziellen „Compact Disc Maxi-Singles“ erscheint der Originaltrack zusammen mit verschiedenen zusätzlichen Remix-Versionen. Eine Variante verzichtet bereits von vornherein auf den ‚Originaltrack‘ und enthält das Stück direkt in gleichberechtigt nebeneinander stehenden Versionen für bestimmte Auführungskontexte. Hier wird oft auch von „Edit“ (Radio Edit, Dance Edit, etc.) gesprochen, hinzu kommen schließlich Fantasienamen für Remix und Edit („sweet sixteen remix“ o. ä.). Paul Théberge bringt das Ziel dieses Traditionsstrangs des Remix auf den Punkt, Studioarbeit bedeutet in diesem Zusammenhang „... reworking pre-existing material in order to meet the needs of different consumer contexts.“<sup>15</sup> Zu betonen ist dabei, dass eine solche Orientierung am Rezipienten keineswegs per se als negativ oder ästhetisch minderwertig gelten muss. Wie weiter unten gezeigt werden soll, arbeitet inzwischen längst auch die sich als autonome Kunstmusik verstehende zeitgenössische Musik mit Remix-Anleihen, die ein ähnliches Ziel verfolgen.

Zwei Aspekte sind bei dieser, dem Primat der Tanzbarkeit folgenden, Remix-Praxis auch für andere Gestaltungsstrategien wegweisend:

- Die Dominanz des „non-stop dancing“ bringt ein altes und wieder neues Prinzip in die Musik, das abseits von pop- und kunstmusikalischen Entwicklungsformen das Hören und Fühlen von musikalischen Strukturen in den Vordergrund stellt, die am sinnvollsten mit dem Begriff „Textur“ zu beschreiben ist. Die Entwicklung von Melodik und Harmonik tritt in den Hintergrund zu Gunsten einer rhythmisch bewegten Oberflächentextur, deren Differenzierung nach dem Prinzip der Schichtung parallel laufender Strukturen stattfindet. Das Editing (schneiden, kopieren, neu anordnen), das Layering (das Übereinanderschichten

14 \_\_\_ Ebd., S. 136.

15 \_\_\_ Paul Théberge, *Plugged in. Technology and Popular Music*, in: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, hg. von Simon Frith u. a., Cambridge: Univ. Press 2001, S. 10.

verschiedener Spuren) und der Mix (das neu Mischen dieser parallelen Strukturen) sind bereits die Grundelemente einer neuen phonographisch-auditiven Gestaltung. Damit werden quasi nebenbei Track-Ästhetik und phonographischer Sound entfaltet, der Remix leistet – beim im Folgenden behandelten Dub-Remix noch weitaus deutlicher – einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der „SoundCulture“.<sup>16</sup>

Eine buchstäbliche Bedeutung der Einzelemente wie vordem beim Motiv, beim Thema, bei der motivischen Verarbeitung etc. verschwindet zu Gunsten einer übergreifenden texturalen Soundfläche. Anders als in der westeuropäischen Kunstmusik, die durchaus ähnliche Verfahren kennt, etwa bei György Ligeti (*Atmosphères*; 1961) gibt es hier mit den technisch produzierten Schleifen und der popmusikalischen Rhythmik ein einfach verständliches Grundmuster, welches die texturalen Eigenschaften verstärkt und zugleich die Rezeption leitet. Musik erobert sich hier auf technische Art und Weise eine Qualität zurück, die Kurt Blaukopf in der westeuropäischen Kunstmusik auf dem Altar protestantischer Rationalität und Körperfeindlichkeit geopfert sah: die unmittelbare sinnliche und motorische Erfahrung des gestalteten Klangs.<sup>17</sup>

- Der zweite Aspekt gilt ebenfalls für Disco und Dub: beide zielen auf den Live-Event, auf einen Ritus gemeinschaftlich rezipierter phonographischer Musik. Dieses Hier und Jetzt des Events, die Aura technisch reproduzierter Kunst dürfte es nach Walter Benjamin eigentlich nicht geben<sup>18</sup>, und in der Tat ist es der traditionellen europäischen Musikkultur fremd, dass die Reproduktionen, die für sie nichts als mechanische Abbilder realer Musik sind, ihr künstlerisches Eigenleben beginnen und auch noch eine auratische Aufführungspraxis begründen.

### Remix III – Dub

In Jamaika geht es um mehr als um „non-stop-dancing“. Es geht um Kommunikation im öffentlichen Raum der Ghettos von Kingston und in den ländlichen Bezirken. Die Veranstaltungen in Dance-Halls und den *lawns*, den Openair-Plätzen in Kingston, haben Volksfestcharakter, sie sind integraler Teil des öffentlichen Lebens. Ende der 1960er Jahre konkurrieren hier nicht Bands, sondern *sound systems*, mobile Beschallungsanlagen mit zugehörigem DJ-Entertainer, um die Gunst des Publikums. Dubplates, d. h. Einzelpressungen von Schallplatten dienten dabei der Profilierung der jeweiligen *sound systems* im Kampf um Anerkennung und Marktpräsenz. Voraussetzung für den Dub-Remix ist die Verselbständigung der Background-Spuren eines Songs ohne Vocals auf der B-Seite einer Platte. Diese (*instrumental*) *version* genannte Extra-Abmischung erlaubte den DJs, besser mit dem Publikum zu kommunizieren, es selbst singen zu lassen oder zu toasten, wie die jamaikanische Vorform des Rap genannt wird. Gleichzeitig werden auf der Basis eines Backgroundmixes mehrfache Produktionen möglich und üblich (*versioning*), ein Resultat der rigiden Produktionspraxis Jamaikas jenseits westlichen Urheberrechts. Nachdem die Musiker ausgezahlt waren, gehörten sämtliche Rechte dem Produzenten und Studiobesitzer, der nun zur Profitmaximierung eine mehrfache Nutzung der Aufnahmen anstrebte.<sup>19</sup> Die Identität eines Songs, die nach westlichem Verständnis im Songtext und in Melodik und Harmonik zu suchen wäre, wechselte auf diese Weise über zu einem Schlagzeug-Bass-Groove einer *version*, die als *riddim* zum Volksgut wird.

---

16 — Vgl. Mark J. Butler, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington Indiana University Press, 2006.

17 — Vgl. Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, 2. Aufl., S. 158 ff.

18 — Vgl. Kodwo Eshun, *Höller als die Sonne Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID Verlag 1999 (engl. OA 1998), S. 225.

19 — Vgl. Lloyd Bradley, *Bass Culture: Der Siegeszug des Reggae*, Höfen (Östen): hannibal 2003, S. 54 f., engl. OA 2000.

„In Jamaica, popular riddims ( ...) are so well known they have become folk knowledge, and are used over and over such that there could be dozens of songs all played on the same riddim. Version provides the opportunity for people to focus on the music behind the singers and develop the ‚riddim‘ as a prominent force in the music.“<sup>20</sup>



Abb. 46 Plattenetikett „King Tubby Meets The Upsetter“ 1974/75

Damit sind die Rahmenbedingungen für den Dub-Remix auch auf der Rezipientenseite beschrieben. Die Produktionstechnik wandert aus dem Studio auf die Live-Bühne der Soundsystems aus und wird dort zum Live-Instrument. King Tubby (alias Osbourne Ruddock), ein *sound system*-Betreiber, der sich bereits durch die Qualität seines Systems („Tubby’s Home Town HiFi“) einen Namen gemacht hatte, beginnt Hall-Effekte und Filter bei Live-Performances einzusetzen. Zunächst noch im Zweispurverfahren (1972), später mit vier und mehr Spuren, Delay-Effekten, Filtern etc. nutzt Tubby das Spannungsverhältnis zwischen Elementen der Background-Version und dem *deejay toasting* zum Live-Experiment und zur Improvisation.<sup>21</sup>

„By taking the different components and tracks that make up a song, Tubby was able to rearrange them and reinvent them into something that sounded completely new.“<sup>22</sup>

Dieses Zusammenspiel von neuer Aufführungspraxis der Reproduktion und einer radikalen kapitalistischen Negation westlichen Urheberrechts (der Eigentümer der Produktionsmittel besitzt alle Verwertungsrechte) ist der Kern einer grundsätzlich neuen künstlerischen Herangehensweise an die phonographische Produktion, an Mehrspuraufzeichnung, Mix und das Verhältnis von Live-Darbietung und aufgezeichnete Musik.

20 — John Bush, *Dub Revolution. The Story of Jamaican Dub Reggae and Its Legacy*. (<http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/bush.html>; 20.06.2010)

21 — Details hierzu vgl. Lloyd Bradley, *Bass Culture*, S. 281 ff.

22 — Ebd.

## Differenzen der Referenzen

Die musikalische Arbeit mit Reproduktionsmedien findet – wie oben bereits erwähnt – auch in Europa statt. Auch hier spielen Referenzen auf alltagskulturelle Praxis und ihre mediale Verarbeitung eine Rolle. Während die akusmatische *Musique Concrète* Pierre Schaeffers einen eigenständigen Weg der experimentellen Komposition mit phonographisch gespeicherten Klängen sucht, bezieht Karlheinz Stockhausen – z. B. im *Gesang der Jünglinge* oder später in *HYMNEN* – gezielt historische Bezüge und kulturelle Semantiken in seine Reproduktionsmusik ein. Ein Vergleich mit den popmusikalischen Traditionen des Remix bietet sich hier an, um Gemeinsamkeiten und Differenzen zu klären.

„Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge.“<sup>23</sup>

Ausgangspunkt für Stockhausens Arbeit *HYMNEN* (1966/67), die etwa zeitlich parallel zu den frühen Formen des jamaikanischen Remix entsteht, ist ebenfalls phonographisches Material mit Alltagsbezug. Seine Komposition schließt einerseits an die Tradition der *Musique Concrète* an, gefundene phonographische Objekte zu montieren, hier sind es neben den Nationalhymnen „... Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen, eine Schiffseinweihung, ein chinesischer Kaufladen, ein Staatsempfang usw.“<sup>24</sup> Andererseits – und das bringt sie in unmittelbare Nähe zum Remix – bezieht sie sich bewusst auf kulturelle Referenzen des medialen Materials und transformiert dieses mit den Mitteln der elektronischen Musik. Sie will jedoch weder (wie Walter Ruttmanns *Weekend*) eine Geschichte erzählen noch heterogenes Material klanglich montieren und konfrontieren. „Die Komposition *HYMNEN* ist *keine* [Kursivierung im Original, RG] Collage“, formuliert Stockhausen ausdrücklich. Seine Sprachregelung für dieses damals noch neue Gestaltungsverfahren heißt „kompositorische Prozesse der Inter-Modulation“. Es geht ihm dabei einerseits um den auskomponierten Transformationsprozess, den das klangliche Material während der technischen Signalverarbeitung erfährt, andererseits um das ästhetische Spiel mit Wahrnehmung, Erkennbarkeit, Fragmentierung, Assoziation und kultureller Semantik, das sich aus dem technischen Prozess der gegenseitigen Beeinflussung des gewählten phonographischen Materials ergibt.

*HYMNEN* ist allerdings auch kein Remix im engeren Verständnis des Begriffs, obwohl hier wie dort die Verarbeitung phonographischen Materials, Referenzialität und Transformation elementare Kennzeichen sind. Ein Remix bezieht sich immer auf ein Medienartefakt, dessen Identität sich als phonographisches Artefakt entwickelt hat und auf das die ästhetische Strategie des Wieder-Mixens und Transformierens aufsetzt. Der Bezugspunkt für *HYMNEN* ist dagegen nicht die Identität des Medienartefakts selbst, sondern eine bereits außerhalb der phonographischen Form konventionalisierte und semantisch belegte musikalische Struktur. Die musikalisch-gestalterische Arbeit betreibt keine Versionsbildung einer Mediovorlage, keine Mitgestaltung und Fortschreibung ihrer Identität einer medialen Produktion, sondern basiert auf der Neuschöpfung eines originalen Werks mittels Anwendung einer medientechnisch erweiterten Kombinatorik klassischer Parameter und Methoden:

---

23 — Karlheinz Stockhausen, *HYMNEN. Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten*, Zusatztext für die Schallplatte der Deutschen Grammophon Gesellschaft (DGG), August 1968, zit. nach Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1971, S. 98.

24 — Ebd., auch die folgenden Zitate

„Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt.“<sup>25</sup>

Klanglich wird so regelgeleiteter und radikaler in das phonographische Material eingegriffen als beim Remix. Die Bezugnahme auf die Identität des verwendeten Materials, die ohnehin durch starke Fragmentierung eingeschränkt ist, wird damit zu Gunsten einer nun unabhängigen Neuschöpfung weiter zurückgenommen. Während also die studioteknische Edition und Transformation des Materials durchaus ähnliche Verfahren anwendet, unterscheiden sich die ästhetischen Strategien beider Reproduktionsmusiken erheblich.

## Etikettierungen

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Facetten der Reproduktionsmusik, die zu den Traditionen des Remix gehören, ab Ende der 1960er und schließlich in den 1970er Jahren bereits eine Reihe von Ausdifferenzierungen gebildet haben. Der Remix ist also nicht – wie man in der aktuellen Inszenierung einer Remix-Culture glauben könnte – eine Erfindung der digitalen oder gar postdigitalen Kultur. Er beginnt seine weit über dreißigjährige Tradition mit Medientechnik, wie sie analoger kaum sein könnte, mit Tonbändern, Dubplates, mit selbst gebastelten Slidern eines 4-Kanal-Mischers und mit Federhall, den man mit einem Tritt krachen lässt. Sampling und Digital Audio kommen erst in den achtziger Jahren und setzen zunächst einmal die analoge Tradition mit digitalen Mitteln fort. Wenn also heute – nach der Ära des Sampling – mit ‚share, copy and remix‘ die Ära des Remix ausgerufen wird, so sollte klar sein, dass die Tradition des Remix mit der beliebigen Rekombination von Bruchstücken phonographischer Musik wenig zu tun hat.

Dennoch ist der durch die digitalen Medien verursachte Umbruch, wie er sich in der Mitte der 1990er Jahre durch die breite Verfügbarkeit von audiotauglicher Hard- und Software und durch die Vernetzung des World Wide Web vollzieht, bedeutsam. Die Verfahren der Transformation werden dabei gleichzeitig mit dem phonographischen Material der weltweiten Audioarchive zum Allgemeingut. Die Populärkultur der analogen Reproduktionsmusik, die DJ-Culture, wandelt und radikalisiert sich. Dass in dieser Situation der Remix als begriffliche Verlegenheitslösung für viele Gestaltungsverfahren digitaler Medienmontage (wieder-)entdeckt wird, ist durchaus folgerichtig. Er ist an den technischen Mix-, Editing- und Montage-techniken der Studios orientiert und enthält in der Tradition des Dub bereits ein extensives Element der Transformation. Es liegt daher nahe, den Aufbruch in eine Kulturtechnik digitaler Rekombination und Transformation sedimentierter Medieninhalte mit diesem Begriff zu etikettieren, wie es bei Lawrence Lessig, dessen Arbeiten mit den oben beschriebenen Überlegungen Lev Manovichs korrespondieren, geschieht.

„[...] remixed media may quote sounds over images, or video over text, or text over sounds. The quotes thus get mixed together. The mix produces the new creative work — the ‚remix.‘“<sup>26</sup>

---

25 — Ebd.

26 — Lawrence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London: Bloomsbury 2008, S. 69

Für Lessig ist der Remix eine Folge der neuen Schriftlichkeit digitaler Medien, die *Remix Culture* eine Kultur des legitimen und freien Mischens von Versatzstücken aus dieser neuen literalen Welt des digitalen Code.

„Using the tools of digital technology—even the simplest tools, bundled into the most innovative modern operating systems—anyone can begin to ‚write‘ using images, or music, or video. And using the facilities of a free digital network, anyone can share that writing with anyone else. As with RW [Read/Write, RG] text, an ecology of RW media is developing.“<sup>27</sup>

Der einfache Begriff des Vermischens wird nun – hier trifft sich dieser zunächst unreflektierte Begriff mit der Tradition des Remix – an die sedimentierten Bedeutungen medialer Kulturproduktion gebunden. Deutlich wird jedoch auch, dass dabei das Begriffsfeld von Collage, Montage und Remix nicht wirklich reflektiert wird:

„Whether text or beyond text, remix is collage; it comes from combining elements of RO [Read Only, RG] culture; it succeeds by leveraging the meaning created by the reference to build something new.“<sup>28</sup>

Für die dort vertretenen Positionen um *Open Source* und *Free Culture*<sup>29</sup> mag dies durchaus ausreichen. Lessigs Arbeitsfeld ist nicht die Kunst selbst, ihre Ästhetik und Geschichte, sondern ihr rechtlicher Rahmen, welcher der neuen Praxis einer Gestaltung mittels digitaler Schriftlichkeit der Medien Raum geben soll. Dass diese Position eine wichtige Auseinandersetzung über Urheberrechte, Autorschaft und geistiges Gemeingut in der Ära digitaler Medien initiiert, ist konsequent und notwendig. Der Begriff der ‚Remix Culture‘ dient dabei als Identifikationslabel, das auf die popmusikalische Praxis anspielt und diese zum Leitbild einer neuen Kulturtechnik erhebt.

Von dieser Identifikationsmöglichkeit macht auch die bürgerliche Musikkultur Gebrauch, deren hochkultureller Anspruch mit einer Avantgardeästhetik des Remix zusammenzugehen scheint. Klassische und Neue Musik sollen über den Umweg des Medien-Dispositivs, durch Remix-CDs, Yellow Lounge Mixes und Clubkonzerte neue Aktualität und Aufmerksamkeit gewinnen.

„Ergänzt wird der Abend durch ein künstlerisches Rahmenprogramm und einen elektronischen Remix des Werkes: Clubatmosphäre mit Neuer Musik.

Trotz der Bedeutung und Wirkung auf vielfältige künstlerische Bereiche unserer Zeit stehen die Werke einem Rezeptionsproblem gegenüber: Sie werden kaum von der Generation zwischen 18 und 40 wahrgenommen. Dass Neue Musik hingegen unterhaltsam und spannend, auf- und anregend sein kann und sehr viel mit der heutigen Lebenswelt zu tun hat, beweist diese neue Veranstaltungsreihe.“<sup>30</sup>

---

27 — Ebd.

28 — Ebd., S. 76

29 — Lawrence Lessig, *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York (N. Y.) Penguin 2004.

30 — Programmtext des Flye:s „Meister\_Werke\_unplugged\_remixed“ musikFabrik, Berlin, Juni-Dezember 2007 (Cage, Xenakis, Ligeti).

Auch wenn dieser pädagogisierende Text ein wenig an den alten Musiklehrer erinnert, der seine Schüler vor der Beethoven-Sonate zunächst mit einem zünftigen Schlager gewinnen möchte, bietet dieses Miteinander unterschiedlicher musikkultureller Traditionen auch Chancen. Es erschließt an Optionen nicht nur die Anpassung und Verwässerung der ästhetischen Strategien des Remix unter die bereits wankende Dominanz der kunstmusikalischen Kategorien, sondern auch die Möglichkeit zu Öffnung und Aufbruch aus unserer vertrauten musikalischen Kultur. Genau diese Öffnung gilt es zu verfolgen, wenn solche Begegnungen mehr als nur Marketing-Oberflächen generieren sollen.

Das Besondere am Remix ist die der europäischen Kultur ferne Vorstellung einer dynamischen Identität eines Musikstücks, eines selbstverständlichen und gleichberechtigten Nebeneinander von Versionen medial konstruierter Artefakte. Dies ist – neben den oben erläuterten technisch-gestalterischen Verfahren – seine Form der ästhetischen Radikalität, die es bei allen Tendenzen zur Dornestizierung im Sinne des Wertekanons westeuropäischer Kunstmusik zu bewahren gilt. Ob ein solcher Spagat der Kulturen gelingt, ist fraglich. Mind the Gap! Zusammen mit der experimentellen Radikalität der Neuen Musik besteht indessen eine Chance zu einer wirklich zeitgenössischen Musik jenseits pop- und hochkultureller Gräben.