

1 Pierre Schaeffer, *Musique concrète – Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur Elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart 1974.

»bis zum Erbrechen schreien« (Mediengruppe Telekommander) und monoton bis tonlose Exerzitionen, Gebäude-Resonanzen und Erregungsflüsse, Anspannung und Entspannung. Beobachten wir hier neue medial-performative Präsenzkulturen im Abschied von propositional-hermeneutischen Sinnkulturen (wie Hans-Ulrich Gumbrecht postulierte – abzüglich seines notorisch anti-intellektualistisch/anti-kritischen Furors)?

Oder setzt eine Ausdifferenzierung in produktförmig kommodifizierte und widerständig marginale Erscheinungsformen sich quer zu beiden Formationen fort? Könnte die unvergleichlich ältere und fest in unseren Kulturen und Nationalstaaten, in Wissenschaft und Alltagsleben verankerte Formation der Musik bereit und fähig sein, die kaum deutlich ausformulierte Formation des Sound als Fortsetzung und grundlegende Wandlung ihrer eigenen Überlieferung anzunehmen – und sie dadurch kulturgeschichtlich produktiv überdauern zu lassen? Kulturen des 47. Jahrhunderts werden über diese Fragen mit Sicherheit ausgewogen zu befinden wissen: Mag ihnen der vorliegende, allein schriftmedial argumentierende Text auch gleichermaßen erstaunlich beschränkt wie wohltuend fokussiert erscheinen. Major Lazer & La Roux ft. Candi Redd, *Independent Kill*, Mad Decent Records Philadelphia 2010, Track 4.

Schriftlichkeiten – von Rolf Großmann

Jenseits der »Tonkunst« der westeuropäischen Kunstmusik gibt es eine Musik, deren bereits sedimentierte Gestaltungsstrategien und Hörerwartungen nicht mehr durch ein traditionell formuliertes Wissen mit seinen Konzepten von Melodie, Harmonik, Rhythmik und Klang (verstanden als Akzidenz zur musikalischen »Substanz«) abgedeckt sind. Diese Bereiche, deren Gestaltung auf der Ebene des phonographischen Klangs erfolgt, bilden einen wesentlichen und kaum auflösbaren Überschneidungsbereich von Musik und Sound.

Wo die Schriftlichkeit der analogen und digitalen Phonographie und – in einer weiteren medialen Phase – der digitalen Transformation und Programmierung konstitutiv für ästhetische Prozesse wird, ist die Fortschreibung und Neudefinition von Kriterien und musikalischen Material notwendig. Durch diesen Umbruch auditiver Schriftlichkeit rückt das vormals Akzidentielle einer musikalischen melodisch-harmonischen Substanz, der Sound, ebenso wie die mikrorhythmischen Strukturen des »Groove« in ein neues Zentrum

8 musikalisch-medialer Gestaltung. Damit ver-

bundene Formen des Artistic Research, wie sie bereits in Pierre Schaeffers Umkehrung des Kompositionsvorgangs (der nun statt von der kompositorischen Idee vom konkreten Klangobjekt ausgeht) auftreten¹, sind außerhalb solcher Künstlertheorien bisher wissenschaftlich kaum bewältigt.

Mehr noch: Während Pierre Schaeffer, John Cage oder Mauricio Kagel die Grenzen und Rahmungen des Konzepts Musik zeigen, arbeitet die populäre Musik längst an der unmittelbaren sensorischen Koppelung von medialer Konstruktion und Wahrnehmung. Die Folge ist, dass unsere Wahrnehmung bereits weiter entwickelt ist als die rationale Durchdringung, theoretische Analyse und kulturelle Reflexion solcher Gestaltungsstrategien. Perzeptiv ist diese Lektion der Popkultur längst gelernt, nur das Schulwissen und noch mehr das akademische Wissen über Musik kollidiert ständig mit dieser nur scheinbar fernen Musik. Diese überwindet gleich zwei Schranken des traditionellen hoch-kulturellen musikalischen Konzepts, dessen Körperfeindlichkeit und dessen Misstrauen gegenüber medientechnischer Konstruktion. In diesem Sinne betreibt Prince Rogers Nelson praktische Musicology (Sony 2004) und Kodwo Eshun erklärt – von Schaeffer im Verfahren nicht weit entfernt, jedoch mit anderen Zielen – die »Breakbeat Science« zuständigiger als die Wissenschaft: »Producer sind bereits Poptheoretiker« heißt es dort und: »Weit entfernt davon, der Unterstützung durch Theorie zu bedürfen, ist die Musik von heute bereits stärker konzeptualisiert als zu jedem anderen historischen Zeitpunkt dieses Jahrhunderts ...«²

Ein solches Arbeiten an Beat und Sound ist keineswegs neu, westliche und nicht-westliche Kulturen produzieren so seit Jahrhunderten musikalische Innovation. Neu ist die Schriftlichkeit dieser Arbeit, welche ihre Verfahren in die Nähe einer wissenschaftlichen Arbeit am Material, an gespeicherten Objekten des kulturellen Gedächtnisses bringt. Auch die noch in der oralen Medienphase in den Riten elementarer Musikpraxis entwickelte Kraft, direkt auf psychomotorische Prozesse ohne den Umweg über rational konstruierte Semantiken wirken zu können, ist nicht neu. Dass diese musikalischen Schichten in der »Secondary Orality« (Walter Ong) der Phonographie und den digitalen Automatismen nun jedoch qualitativ neu erobert werden, liegt schon deshalb nahe, weil dabei Rationalisierung und Gestaltung dieser auf das nicht-rationale zielenden Schichten der Musik eine bisher nicht gekannte technisch-mediale Verbindung eingehen. Diese Perspektiven einer neuen Schriftlichkeit des Auditiven überschreiten einen konservativen

2 Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999, S. 4.

Begriff von Musik. Das Paradigma des Sound bleibt daher aktuell.

Sound • Musik • Pop • Musik – von Diedrich Diederichsen

Sound und Musik lassen sich weniger absolut als relativ in ihren je unterschiedlichen Funktionen in je spezifischen Klangkulturen oder künstlerischen Formaten bestimmen. In der klassischen europäischen Musik, aber auch in den von ihr abgeleiteten Formen von Unterhaltungsmusik, Schlager etc. ist Klanglichkeit ein Rohstoff, der durch beschränkende, beherrschende, abschneidende, *veredelnde* Maßnahmen zu Musik wird. Diese hat einem Skript, einer Partitur und/oder einer Konvention zu gehorchen, die auch auf traditionelle Weise weitergegeben worden sein kann. Der Klang muss nicht nur die Tonhöhe treffen, sondern auch einer zwar historisch variablen, aber jeweils bindenden Norm der Klangfarbe gehorchen. Abweichungen sind allenfalls in dem Maße erlaubt, wie sie sich auf eine individuelle interpretatorische Intention zurückführen lassen, mithin wenn sie sich einer Idee von intentionalem, kontrollierendem Künstlertum zurechnen lassen.

In der – zunächst vor dem Hintergrund einer afroamerikanischen Kultur entstandenen – Pop-Musik ist dies genau umgekehrt. Musikalische Konventionen der Komposition, Melodieführung, Klangfarben-Normen und speziell deren Standardisierungen in der früh-kulturindustriellen Unterhaltungsmusik sind das Material, der Hintergrund für Soundereignisse; mithin Ereignisse, die die standardisierten Klänge wieder im weitesten Sinne verschmutzen, das Abschneiden rückgängig machen (die unsauberen Tonhöhen der Blue Notes, die Echos und Verzerrungen elektrischer Verstärkung und Manipulation, das Korn auf der Stimme unkonventioneller, ungebildeter Sänger, die Übertragbarkeit bisher nicht hörbarer individueller Details leiser Stimmen durch Mikrofonie, die Kontingenzen des Recording Studios und die Möglichkeiten seiner Special Effects). Diese nun betonten und ausgestellten Sound-Details werden indexikal Personen oder Situationen zugeordnet, die nur begrenzt – wie Effekte, Attraktionen – oder gar nicht beherrscht werden (können) – wie emotionale Intensität. Sie stehen für eine Kontingenzschicht am Rande der Musik, die nach und nach in der Geschichte der Pop-Musik als eigentliche Hauptsache auftritt. Irgendwann müssen auch diejenigen, die sie hervorbringen oder die Rahmenbedingungen für ihre Hervorbringung schufen, nicht mehr im Schutze

der unmarkierten Deck-Profession »Musiker« arbeiten, sondern konnten als Produzenten, später DJs, Rapper, Dilettanten diese Hauptsache auch bewusst ansteuern.

Dabei hat die Pop-Musik aber diese Deck-Profession auch nie (ganz) aufgeben können. Anders als die spätestens seit Varèse an ähnlichen Problemen interessierte, nichtklassische E-Musik hat sie den Kontakt zur konventionellen europäischen Musik nie aufgegeben: sie braucht sie als Kontrastfolie und in gewissem Sinne auch als Medium. Der kontingente, auf Einmaligkeit, Ereignishaftigkeit, Kontrollverlust, Lebendigkeit verweisende Schmutz des Sound muss ja vor dem Hintergrund einer nicht ganz beliebigen Musik und durch die Schicht von Song und Komposition und deren affektiver Dramaturgie hindurch – meist punktuell, durchaus im Sinne eines Bartheschen Punctums – hergestellt und wahrgenommen werden. Unterstützung erhält der Sound-Effekt oder die Sound-Schicht von der für Pop-Musik ebenfalls konstitutiven Intermedialität: erklärende Bilder, performative Gesten, soziale Inszenierungen, Rezeptionsrahmen unterstützen den Sound gegen die Musik.

Vielleicht kann man auch sagen, dass Klanglichkeit und/oder Sound in der klassischen europäischen Tradition das Medium für die Form der Musik bilden. In der Pop-Musik ist die zur Konvention standardisierte Musik das Medium für eine Form, die mit Unbestimmbarkeiten, Körperlichkeit und Bio-Material arbeitet; sowohl im Interesse von dessen Befreiung und Ermächtigung wie auch als Avantgarde der methodischen Zurechtweisung dieses Materials für authentizistische kulturindustrielle Zwecke auch außerhalb der Klangkünste. ■