

Weise impliziert sei, dass es *einen* umfassenden Musikbegriff gäbe).

Es geht hier aber weniger um die Trennung von Klangwirkung und Tonkunst oder den kreativen Missbrauch von Technologie jenseits etablierter Ton- und Notationssysteme. Dass das Verhältnis von Sound und Musik hier problematisiert wird deutet vielmehr darauf hin, dass dieser Diskurs um die Legitimation einer neuen akademischen Disziplin kreist. Denn wir befinden uns hier mitten in der Formation oder Ausdifferenzierung potenzieller Forschungsfelder, wir beobachten das Abstecken eines Terrains, die Eroberung von vermeintlichem Neuland und erste Nischenbildungen. Dabei gleicht sich aber auch ein neu definierter Gegenstand sehr schnell wieder etablierten Strukturen und Argumentationsmustern an, er wird seiner eigenen Kanonisierung nicht entgehen können, genauso wenig wie seiner Geschichtsschreibung und der Adaption an gängige narrative Muster, die sich im übrigen kaum von denen der »Musikindustrie« unterscheiden.

Der Gegenstand wird seine Neuartigkeit verlieren und bekannte Formen annehmen, denn noch sind keine neuen Institutionen erfunden. Spätestens, sobald man Sound auch im deutschsprachigen Raum studieren kann, wie es mancherorts schon der Fall ist, wird er doch unweigerlich dem institutionalisierten Musikbegriff strukturell sehr ähnlich werden. Es stellt sich also eher die Frage, wem diese Unterscheidung nützt und wer sie in Zukunft zu nutzen weiß. Ungeachtet dessen werden bestimmte Sounds sicherlich auch weiterhin als Referenzen innerhalb der Popmusikgeschichte fungieren. Falco, Emotional, East West Records 1986, Track 8: The Sound of Musik.

Päng. Ein Interview – von Veit Erlmann

Interviewer: Herr Fobbs, wir alle kennen und lieben Ihren Download-Dienst *aTones*. Nun wollen Sie einmal mehr Neuland betreten mit einem ganz um die Musik aufgebauten, sozialen Netzwerk mit dem schönen Namen *Päng*.

Fobbs: Eigentlich geht es dabei gar nicht um Musik. Wir geben unseren Kunden die Möglichkeit, über die Zusammenstellung von playlists ihre Freunde und letztendlich sich selbst kennen zu lernen.

Interviewer: Nennen Sie unseren Hörern doch einmal ein Beispiel einer solchen playlist.

Fobbs: Wir bieten zu allen Lebenslagen, Stimmungen und Anlässen vorgefertigte playlists an. Für ganze EUR 1.99 können die Kunden

diese dann nach Belieben verändern, erweitern und mit den playlists anderer vergleichen. Die folgende Liste zum Beispiel besteht unter anderem aus Songs wie Linda Ronstadts *You Are No Good*, U2s *All I Want is You*, Van Halens *Hang 'Em High*, *We Gotta Get Outta This Place* von den Animals, Led Zeppelins *Your Time Is Gonna Come* ...

Interviewer: Moment mal, waren dies nicht die Stücke, mit der US-Truppen den panamischen Diktator Noriega bombardierten, der sich über Wochen in der Botschaft des Vatikans verschanzt hatte?

Fobbs: Tatsächlich? Egal, dann haben wir *We Didn't Start This Fire* von Billy Joel und andere Songs, die ... aber auch für den Klassik Liebhaber haben wir die passenden playlists. Zum Beispiel *Magic* mit so bekannten Stücken wie Schumanns *Träumerei*, Barry Manilows *Can It Be Magic*, Pachelbels Kanon und ...

Interviewer: Und womit oder mit wem soll man sich hier identifizieren?

Fobbs: Na ja, die Frage ist eben immer: Wer ist drin, wer ist draußen? Im einen Fall sitzt Noriega drinnen und die US-Armee draußen; in Testversuchen in verschiedenen Parkanlagen haben sich unsere Klassik playlists bewährt als Strategie, die Erholungssuchenden vor unerwünschten Elementen zu schützen, für die Klassik nicht »cool« ist. Wie ich schon sagte, wir bieten nicht Musik an, sondern Identifikationsmodelle.

Interviewer: Verstehe. Lerne Deine Freunde besser kennen: Höre was sie ihren Feinden zu hören geben. Wie steht es mit Sounds?

Fobbs: Da wir schon einmal dabei sind: Nehmen Sie die folgende Liste aus Dudelsackmusik, schreienden Seemöwen, sterbenden Kaninchen, Sirenen, Zahnbohrern und buddhistischen Gesängen.

Interviewer: Faszinierend.

Fobbs: Die haben wir mit unseren Partnern vom FBI zusammengestellt, Abteilung »acoustic psycho-correction«. Wurde bei der Erstürmung des Branch Davidians in Waco, Texas, eingesetzt.

Interviewer: Nicht sehr erfolgreich wie mir scheint. Es gab zahlreiche Tote.

Fobbs: Wie ich schon sagte, unsere playlists sind für alle Lebenslagen.

Interviewer: Herr Fobbs, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Zwei Formationen – von Holger Schulze

Der Begriff der Musik und der Begriff des Sound bezeichnen kulturell und historisch zwei deutlich unterscheidbare Formationen. Hybride Vermischungen finden sich ebenso



Sound Studies-Symposium zur Eröffnung der Internationalen Netzwerkarbeit in der UdK Berlin am 28. und 29.5.2010. Workshop mit Maria Hanáček (hinten Mitte, links: Holger Schulze, rechts Jens Gerrit Papenburg). (Foto: Archiv).

wie wechselseitige Assimilationen und Legitimationen, doch in jeweils prominenten Artefakten und Agenten wird ihre Differenz signifikant.

Die kulturelle Formation der Musik hat – in der Form wie sie wissenschaftlich und kulturell gegenwärtig beschrieben wird – zum einen seit Jahrhunderten und Jahrtausenden zahllose aufeinander bauende Auskristallisierungen gebildet; ihre großen Erzählungen führen die Praktiken, Institutionen und Selbstverständnisse der Gegenwart zurück auf a) den Begriff des Masischen in europäisch-bürgerlichen, androzentrisch geprägten, konservatorischen Konzertkulturen, b) zum Begriff der *musica* in den katholischen Gottesstaaten des europäischen Mittelalters sowie c) der *mousiké* in den kultisch fundierten, Aristokraten- und Sklavenhalterrepubliken der Stadtstaaten im vorchristlichen Griechenland. Ohne Musik in ihren materiellen Institutionen der Ausbildung, Aufführung, Produktion sowie des Diskurses, aus Dispositiven und Habitusformen des Hörens, Musizierens und Komponierens sind die bürgerlichen Lebensformen der Gegenwart samt ihrer Nobilitation der Wissenschaften, des Kulturlebens und ihren familiären, ökonomischen sowie politischen Ritualformen europäisch geprägter Nationalstaaten kaum zu verstehen.

In den letzten Jahrzehnten ist nun – in Postulaten und Manifesten teils schon seit etwa einem Jahrhundert – andererseits eine Formation im Entstehen, die um Sound als begriffliches Zentrum gravitiert. In hochdynamischen Prozessen der Globalisierung und der Medialisierung konnte sie, charakteristisch

für kulturelle Entwicklungen der jüngeren Historie, eine rapide Verbreitung und Wirkmächtigkeit in Diskursen und Produktionsformen der Gegenwart gewinnen, in Formaten der Aufführung und der Selbst-Ausbildung. Entstanden aus illegitimen Hybriden an äußersten Rändern der Musik, zwischen *bruitismo* und *musique concrète*, Fluxus und *Soundscape*, Klangkunst und Neuem Hörspiel, zwischen Filmmusik, Free Jazz und psychedelischer Rockmusik, Rave Culture und *Clicks'n'Cut*s bildeten sich »*sound practices*« (Rick Altman), die ohne einen überlieferten Begriff der Musik Artefakte schufen, zum Hören gemacht.

Zunächst weder in Tonsystemen entworfen noch durch trainierte Instrumentalbeherrschung aufgeführt, sondern auf Grundmanisch-schlampigen Quälens neuer Maschinen und Technologien – wie im herumalbernden Verschleudern kapitalintensiver Studiozeit – wurden neue auditive Artefakte und entsprechende Hörweisen entwickelt von so genannt »genialen Dilettanten« (Wolfgang Müller): musikalisch durchtrainierte, oft hochgebildete Abweichler, die ihr erworbenes Wissen gezielt verwarfen, um neue Wissensformen der Klänge zu erfinden – zu erkunden. Diese neuen Wissensformen des Klangs, die oft in der westlichen Welt erfunden, produziert, vertrieben und kapitalisiert wurden, aber in postkolonialen & postdemokratischen Staaten höchst erfolgreich missbraucht und umgenutzt werden, sie betonen die Leiblichkeit, das Tanzen, Begehren, das Chaos, das Aleatorische und Kontingente auditiv wahrnehmbarer Äußerungen. Instantan und transitorisch, billiger Müll der Zivilisation, kreischender Pop, 7

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« zuständig: »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.