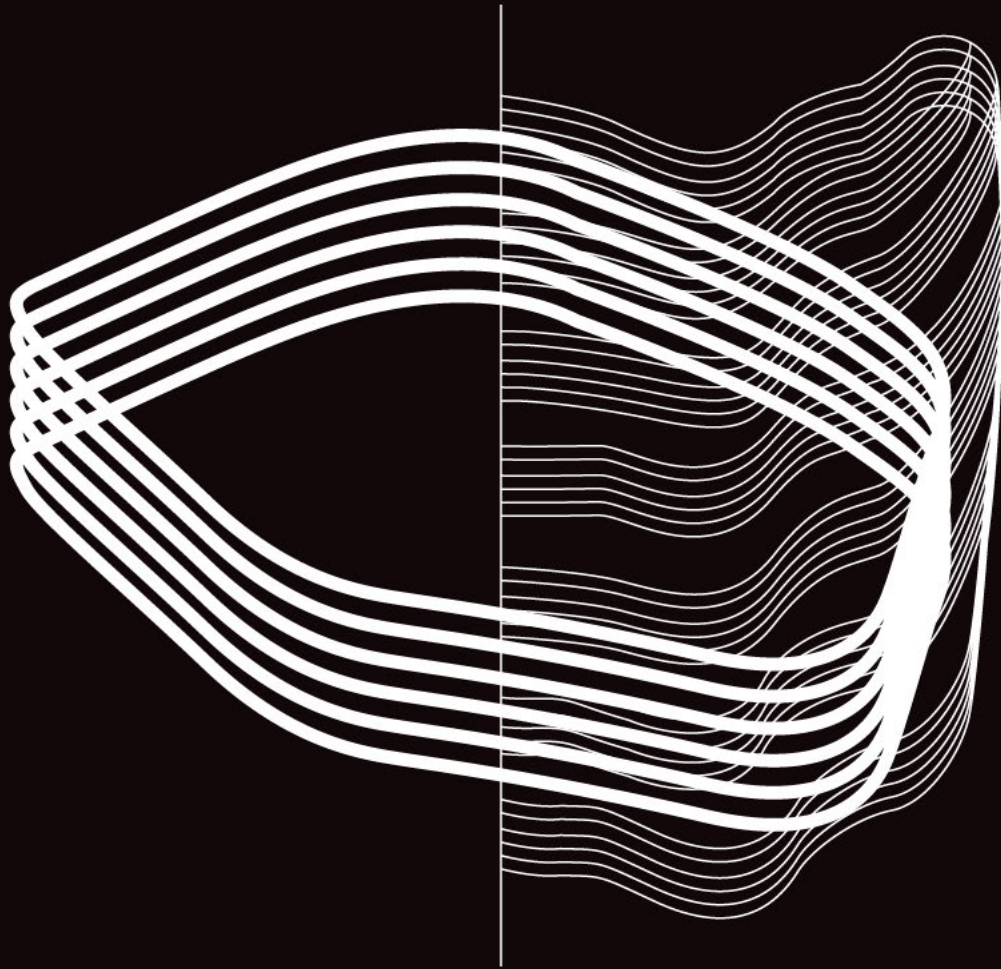


Soundselfies

Analyse, Aneignung & Ambivalenzen
elektronischer Soundproduktion
im Kontext von Technokultur



Lena Kauer

Soundselfies

Analyse, Aneignung und Ambivalenzen
elektronischer Soundproduktion
im Kontext von Technokultur

von Lena Kauer

Eingereicht an der Akademie der bildenden Künste Wien
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)

Matrikelnummer: 1270101

Studiengang: Master in Critical Studies

Betreuerin des wissenschaftlichen Teils:

O.Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth von Samsonow

Betreuerin des künstlerischen Teils:

Univ.-Prof. Mag. Constanze Ruhm

Wien, März 2018

Bilderflut, Medienflut, Internet, Individualisierung, Neoliberalismus, Überwachung. Während die Welt da draußen zusammenbricht und wir, gefiltert durch Bits und Bytes im Pixellicht zuschauen, ist es gefühlt nur mehr Sound, der mich anhören lässt. Die Schallwellen die in mich eindringen, die repetitiven Strukturen die mich spüren und tanzen lassen, die Begeisterung die mich mit anderen verbindet. Auswählen und selber machen, anhören, spüren, gemeinsam sein, hörbare Welten, Bewegung und Stille. Maximale Durchdringung, Momentaufnahmen und sich fallen lassen, was war zu erst? Der Loop oder Ecstasy, es verhält sich wahrscheinlich wie die Henne zum Ei.

Jede Sehnsucht können wir konsumieren, alles scheint da zu sein, wir müssen nur wollen und können, jeder Mensch ist sein eigener Produzent und Rezipient, alles ist möglich. Du musst nur fleißig sein und kreativ! Meine größten Wünsche erzeugen auch meine größten Widerstände. Meine tiefste Überzeugung ist zugleich reaktionär und überholt. Meine Werte für Gleichberechtigung und Solidarität enden bei der Tür meines Technoclubs.

Sampling und Synthese, Kopieren und Erzeugen, Konsum und Produkt, Original und Kopie, Sound und Stille. Der lange Abschied von Linearität und Fortschritt. Es sind die Zyklen und Loops die uns Zeitlichkeit begreifen lassen. Die Vergangenheit aufgearbeitet in digitalen Daten überblendet Gegenwart und Zukunft. Alles ist im Hier und Jetzt, es kann nur mehr der Moment zählen, wer traut sich noch Zukunft zu denken? Lasst uns lieber alte Geister rufen!

Oder ist dies, nennen wir es den Zeitgeist, nur da, damit wir den Krieg akzeptieren?

Kunst zwischen Aktivismus und Wissenschaft. Folgenlos. Wissenschaft als ästhetische Praxis, kulturelle Produktion – von mir aus prekär und umsonst – ich kann alles und nichts. Wirkungslos. Wie können wir wissen, was wir lieben und es nur aus diesem Grunde tun? Wie können wir das, was wir lieben zum Gegenstand unserer Forschung und unseres Handelns machen? Ich liebe alles, was mich nicht langweilt. Ich liebe das zu tun, was ich liebe und möchte, dass mich andere dafür lieben. Ich möchte das tun, was ich liebe und zwar ausschließlich. Und ich möchte etwas bewirken. Immer noch.

Ich erstelle mir mein eigenes Archiv, hole mir aus der Vergangenheit all das, was ich in Zukunft verwenden will, mache ein Abbild der Erfahrungen die mich prägen. Ich will den Sound (re-)produzieren der mich am meisten berührt. Finden kann ich ihn in der Masse des Angebots nicht mehr. Ich sammle Sounds und nenne sie Selfies. Ich sortiere sie, schneide sie zu, überlagere einen Filter und spiele sie euch vor. Damit möchte ich ich sein und ich möchte, dass ihr mich dabei erkennt. Nur so kann ich überzeugt sein, dass ich lebendig bin. Und so schreibe ich auch. Mache endlich meinen Abschluss. Texte, Sounds, Selfies – kein Unterschied. Ich sitze vor dem Computer, fülle Formular aus und suche Auswege aus dem Jetzt im Vergangenen, für eine Zukunft.

Ich möchte nicht, dass sich alles wiederholt und trotzdem ist die Wiederholung mein Prinzip.

„NIE WIEDER“ – das haben wir uns geschworen!

Widerstand oder Exil.

Zusammenfassung

Soundselfies

Analyse, Aneignung und Ambivalenzen
elektronischer Soundproduktion
im Kontext von Technokultur

Diese Arbeit zeichnet meinen Aneignungsprozess von elektronischer Soundproduktion nach. Indem ich eigene Erfahrungen und Wahrnehmungen im Kontext von Technokultur im wissenschaftlichen Diskurs verorte, erkläre ich dessen Wirkung und Anziehung und überführe wiederum diese Erkenntnisse zurück in die eigene Produktion. Der Sound wird dabei als Substrat begriffen.

Im Dickicht von scheinbar unzähligen Möglichkeiten und Wiederholungen geht es mir darum, einen eigenen Umgang und Standpunkt zu finden. Neben der konkreten Analyse des Materials und der Prüfung der mir zugänglichen Verfahren erarbeite ich jene Aspekte, die mein Tun innerhalb einer kritischen kulturellen Praxis positionieren. Auswahl und Bedeutungsgebung, Loops, Patterns und Komposition, Klangerzeugung und Verwendung von Presets, Kopie und Readymade.

Soundselfies meint die Entwicklung dieses multi-dimensionalen Prozesses und verweist auf eine Zukunft, bei der elektronische Soundproduktion *Commonplace* wird, bei der es aber nicht weniger wichtig sein wird, kollektive Präsenzerfahrungen, utopische Räume und widerständige Szenen selbstbestimmt zu gestalten.

Abstract

Soundselfies

Analysis, Appropriation and Ambivalences
of electronic sound production in the context
of techno-culture

The present paper illustrates my process of appropriating sound production. My personal experience as well as detection of techno-culture is linked to a scientific context – its impact and attraction will be explained and findings will be integrated into my own production. Sound itself will act as a substrate.

Among a seemingly infinite number of alternatives and repetitions I aim to find my own association and angle. Besides an exact analysis of material and elaborated research of methods available to me, I develop specific aspects within cultural practices. Selection and significance, loops, patterns and compositions, sound generation and use of presets, copy and readymade.

Soundselfies refer to the development of this multi-dimensional process, where, in the future, electronic sound production becomes commonplace.

Thus, collective experiences of presence, utopian rooms and resistant scenes gain importance in terms of self-determination.

Inhaltsverzeichnis

13	Einleitung		
17	Immaterielles		
	Musik als sozialer Prozess		
17	Wahrnehmung – Mimesis – Evolution		
18	Rhythmische Wiederholungen		
20	Zuhören – phänomenologische Intersubjektivität		
21	Reflexionen der Macht		
25	Raving		
	Phänomene und Wirkungen gegenwärtiger Technokultur		
25	Körper und Resonanz		
26	Tanz und Ekstase		
28	Technischer Loop – phänomenologische Auswirkung		
31	Intensität durch Drogen		
33	Form über Inhalt		
35	Exkurs: Minimal Music und Dekontextualisierung		
37	Kollektive Machtlosigkeit		
39	Der Club als Rahmung		
41	Überwindung		
45	Expanded Sound		
	Materialbestimmung und Verfahren im Kontext von Digitalisierung		
45	Physikalische und physiologische Akustik		
46	Elektronische Musik und Digitalisierung		
48	Ästhetik des digitalen Klangs		
49	Sampling und Synthese		
52	Vom Rhythmus zum Klang		
53	Auswahl und Bedeutung		
55	Orientierung am Sound		
56	Hörgewohnheiten durchbrechen		
57	Komposition – Struktur auf unterschiedlichen Ebenen		
58	Perzeptuelles Komponieren		
59	Mehrdimensionale Patterns		
62	Algorithmen – der Computer als Komponiermaschine		
63	Presets		
64	„Ableton Live“ – ein Verwaltungsprogramm		
66	Kritik an der Kontrolle des Klanges		
69	Zeitgeist		
	Übertragbarkeit von popkultureller Theorie der Visual Arts auf gegenwärtige Aspekte von Soundproduktion		
69	Die vielbesagte Demokratisierung der Produktionsmittel		
72	Sampling – zwischen Readymade und (subversiver) Aneignung		
74	Die Kopie als Verfahren		
76	Aufmerksamkeit und Überflutung		
77	Vergangenheitsbewältigung		
78	Selektion und Zusammenstellung		
81	Soundselfies		
	Verortung meiner Arbeit im gesellschaftlichen Kontext		
81	Mehr als ein Selfie		
82	Selbstreferenzieller Sound – eine Abgrenzung		
84	Präsenzerfahrung und Performance		
86	Rahmung – Räume – Subkultur		
88	Nischenbildung – eine Abgrenzung		
90	Zusammenarbeit und Gender Issues		
92	Soundproduktion als Commonplace		
94	Musik als „Fortoken“ für soziale Transformation		
94	Ambivalenzen aushalten		
97	Soundrelease		
	Das Booklet		
98	Literaturverzeichnis		

Einleitung

Soundselfies bedeuten die Entwicklung und Nachzeichnung eines Aneignungsprozesses im Kontext von elektronischer Soundproduktion. Die kulturelle und technologische Entwicklung verändert die Art und Weise, wie wir Musik rezipieren und produzieren. Kommerzialisierung und Digitalisierung haben direkte Auswirkung auf die Zugänge zu den Produktionsmitteln und die unmittelbare Klangästhetik des Sounds. Im Dickicht von unzähligen Möglichkeiten ist es nicht leichter geworden, eine Auswahl zu treffen und Bedeutung zu finden. Die Untersuchung des Materials, die Analyse der Formate und Verfahren, sowie die Verortung von Zeit- und Wahrnehmungsphänomenen im Kontext von kultureller Produktion versucht Ordnung in das Chaos zu bringen. Dabei sind die Fragen wichtiger als die Antworten, der Prozess wichtiger als das Produkt, und das Aufzeigen von Ambivalenzen wichtiger als eindeutige Aussagen. Der Begriff Soundselfies verweist auf eine Zukunft in der Soundproduktion Commonplace wird. Nicht weniger wichtig wird es, dabei die eigene Positionierung zu finden.

„Musik ist eine physikalische Erscheinung und gleichzeitig ein Objekt der Wahrnehmung. Erst in der Vorstellung des Menschen entfaltet Musik ihre Wirkung, sodass man immer den individuellen Aneignungsprozess einbeziehen muss, wenn man Rezeptionsforschung betreiben will.“ (Bruhn 2008, 57)

Ausgehend von der Annahme, dass Musik die ursprünglichste Kulturform des Menschen darstellt, stützt sich die Arbeit auf die These, dass aus der Art und Weise, wie wir gegenwärtig musikalisch rezipieren und produzieren, Rückschlüsse auf zukünftige gesellschaftliche Zusammenhänge und Transformationsprozesse gezogen werden können. Um dabei jenen Sound einzuordnen, der meine Erfahrungen und meine Hörgewohnheiten intensiv prägt, versuche ich meine Wahrnehmungen und Erkenntnisse in einem wissenschaftlichen Diskurs zu verorten. Dabei war es vor allem der Sound im Kontext von Technokultur, mit seiner intensiven Wirkung und Anziehung, den es zu analysieren galt. Folgende Fragestellungen haben mich durch den Forschungsprozess begleitet:

Warum finden wir Gefallen an repetitiver Musik, was sind die Wirkungen und wie können wir diese kritisch reflektieren? Warum bleiben wir in Wiederholungen und historischen Induktionsschleifen verhaftet, bei gleichzeitigem Streben in Kunst und Kultur nach dem Neuen? Wie kann Soundproduktion in Beziehung zur Digitalisierung verortet werden? Wie können wir die Zugänge einordnen ohne gleichzeitig aufgrund

der Fülle an Möglichkeiten überfordert zu werden? Wie wollen wir uns durch unsere Produktion selbst darstellen – und wie nicht? Wie können wir eine Szene aufrechterhalten, bei denen gegenseitige Kommunikation durch und über Musik nicht zu kommerziellem Wahnsinn führt, sondern selbstbestimmte soziale Räume eröffnet? Welche Wirkungen können wir erzielen und wie können wir uns einer generellen „Folgelosigkeit“ unseres Tuns entziehen? Zusammenfassend fragt diese Arbeit danach, wie und auf welchen Ebenen elektronische Soundrezeption und -produktion wirksam sind, und wie damit eine eigene Positionierung bestimmt werden kann.

Auch wenn Techno und Soundproduktion augenscheinlich ziemlich wenig mit politischem und sozialem Handeln zu tun haben, so versucht die Arbeit die Verknüpfung mit jenen Aspekten, die mir in Bezug zu kultureller, sozialer und politischer Arbeit schon immer wichtig waren. Dies soll helfen, eine Struktur bzw. Sprache zu finden, die mir selbst Klarheit verschafft und es mir ermöglicht, mich darüber mit anderen Menschen auszutauschen.

Diese involvierte Forschung zeichnet einen durch Assoziation bestimmten Forschungsweg nach. Sie orientiert sich an der Methode der Netzwerkanalyse. In meinen Recherchen stützte ich mich auf jene Diskurse, die gegenwärtig im Kontext von Soundproduktion geführt werden. Ich besuchte Konferenzen, las Bücher, hörte Radiointerviews, durchforstete Musikjournale und das Internet, nahm an Festivals teil, belegte thematisch verwandte Seminare an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Nationalen Kunstakademie Sofia. Last but not least lernte und lerne ich parallel dazu selbst elektronischen Sound zu produzieren. Tanzen, auflegen und veranstalten zählen seit Jahren zu meinen Leidenschaften. Es waren vor allem jene Menschen, die mich auf diesem Weg begleitet und inspiriert haben, die mit ihrem Input auch den theoretischen Prozess dieser Arbeit formten.

Beim Schreiben gehe ich ähnlich wie beim DJ-Mix oder dem Produzieren des Sounds vor und wähle die Methode des „Text-Samplings“ (Reynolds 2013, 386). Ich wähle den Kontext, treffe eine Auswahl, zitiere die mir wichtigen Textstellen und füge eigene Überlegungen hinzu. Zusammengefasst wird dieser Vorgang unter dem Recreativity-Konzept, Vertreter davon Jonathan Lethem, David Shields, Kenneth Goldsmith oder Nicolas Bourriaud. (vgl. ebd., 386ff) „Cut + Paste, Editieren und neu zusammenstellen: Das ist schlicht unsere Lebenswirklichkeit.“ (ebd., 389f) Die Nachzeichnung dieses Vorgangs, dem (Irr-)weg Bedeutung zuzuweisen ist nicht zuletzt Ziel dieser Arbeit.

„Wenn wir zitieren, dann nur aus Liebe.“ (Mayer/Pick 2005, 178)

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel: Das erste Kapitel *Immaterielles* untersucht jene Aspekte, die Musik als sozialen Prozess begreiflich werden lassen. Augenmerk

wird dabei auf das Strukturelement der Wiederholung und den Vorgang des Zuhörens und dessen politische Dimension gelegt.

In zweiten Kapitel *Raving* werden Phänomene und Wirkungen von gegenwärtiger Technokultur untersucht, unter anderem wird auf phänomenologische Auswirkungen des technischen Loops, auf Drogen und die Funktion des Technoclubs eingegangen.

Expanded Sound als Begriff und Titel des dritten Kapitels meint die Untersuchung des Materials, die Analyse der Verfahren und Produktionsbedingungen, sowie die Erzeugung und Zusammenstellung dieses Materials im Kontext von elektronischer und digitaler Technik.

Kapitel Vier, *Zeitgeist*, überträgt Theorien der Kopie und des Readymades der Visual Arts auf elektronische Soundproduktion und vermittelt somit Sichtweisen zum Umgang mit digitaler Vervielfältigungskultur.

Das fünfte und zugleich letzte theoretische Kapitel *Soundselfie* verortet jene Aspekte, die über die Soundproduktion hinaus gestaltbar bleiben beziehungsweise mir zur Bestimmung einer Positionierung notwendig erscheinen.

Im letzten Teil, *Soundrelease*, wird auf meine eigene künstlerische Soundpraxis verwiesen. Letztendlich ist diese Arbeit ein ausgedehntes Booklet zu meinen ersten Soundproduktionen, die ich gleichzeitig und gleichwertig zu dieser Arbeit entwickelt habe.

„unser absonderlich anmutendes fahrrad [soundselfie] beschäftigt uns mehr als jedes andere und ist fest verwurzelt im territorium unserer wünsche, einem un bebautem, furchtbaren gelände, das sowohl den fluktuationen der vergangenheit als auch den jähen hochwassern der zukunft ausgesetzt ist. dieses fahrrad [soundselfie] kann uns mit dem glück erfüllen, nach dem wir streben. wir müssen nur dessen präsent verstärken. das ausgeflippte fahrrad [soundselfie], wenn es sich nicht als exemplarisch ausgibt, sondern sich über seine irrwege befragt, um daraus die skizze eines zu erfindenden glücks abzuleiten, bleibt der prüfstein für jeden versuch, eine menschlichere gesellschaft zu schaffen.“ (BLF 2015, o.S.)

Immaterielles

Musik als sozialer Prozess

"All life is rhythmic; under difficult circumstances, its rhythms may become very complex, but when they are really lost life cannot long endure. This rhythmic character of organism permeates music, because music is a symbolic presentation of the highest organic response, the emotional life of human beings." (Langer 1953, 126)

„Form is a result - the result of a process.“ (Varèse 1966 zit. in: Roads 2015, 290)

Wahrnehmung – Mimesis – Evolution

Musik ist als ein sozialer Prozess zu verstehen, der schon existierte, bevor es die Menschenform gab. Musikalität trieb menschliche Modernität voran und somit ist die ursprünglichste Form der menschlichen Interaktion. Gary Tomlinson, der in seinem 2015 erschienen Buch „A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity“ nach dem Ursprung der Musik fragt liefert mir Erklärungen dafür. Er legt darin neue archäologische Beweise und Entwicklungen im Feld von Kognitionswissenschaft, Sprachwissenschaft und Evolutionstheorie frei und konstruiert ein neues Narrativ für das Aufkommen von menschlicher Musik. Seine Theorien baut er auf den ältesten archäologischen Funden auf, gekeilte Steinstücke, die in ihrer verblüffenden Ähnlichkeit an mehreren Orten der Welt gefunden worden sind. Wurde bis dahin der Fokus auf das Werkzeug an sich gerichtet, gerät bei Tomlinson die Sozialität, die Herstellung dieser ins Zentrum seiner Forschung. Nach ihrer Form zu schließen, wurden sie in gleichförmigen, rhythmischen Gesten bearbeitet. Die Form der Bewegung wurde von anderen sozialen Lebewesen mimetisch gespiegelt, und dienten so wiederum zu einer Absicherung seines eigenen geistigen Wesens. Lange bevor es Sprache gab oder die Kapazität des Planes ausgebildet war wurden Traditionen begründet. (vgl. Tomlinson 2015, 49ff)

Ich stelle mir es vereinfacht vor: „Ach, du kannst das auch und wir können dies gemeinsam tun. Wie machst du es, ich mache es dir nach, jetzt mach ich es so und du machst es mir nach. Wie weit können wir gehen? Wir müssen von derselben Art sein.“ Bewegung löst Emotion aus und umgekehrt und produziert gleichzeitig rhyth-

mische Geräusche. Tomlinson sieht darin den Beweis für "menschliche Musikalität" (vgl. Tomlinson 2015, 51f) Musikalität war verbunden mit Erfahrungen von Bewegung und Emotion, gesteigerte Musikalität dieser Kommunikation ging Hand in Hand mit einer Steigerung der Theorie des Geistes. Erst Interaktion konnte die Kapazität entwickeln Andere mit dem selben ausgestatteten Geist zu erkennen. Sprache und metaphysische Vorstellungskraft entwickelten sich reziprok, gemeinsam definieren sie jene Parameter die menschliche Modernität vorantrieben. (vgl. Tomlinson 2015, 49ff)

Mimesis scheint ein wichtiger Bestandteil zu sein. Der Evolutionspsychologe Merlin Donald war einer der ersten der 1991 mit seinem Buch: "Origins of the Modern Mind" von einer "mimetischen Kultur" spricht. (vgl. Tomlinson 2015, 72) Erst die rudimentärsten mimetischen Kapazitäten machen es sozialen Wesen möglich, durch Beobachten von Anderen wahrzunehmen und zu einer eigenen, internen Aktion zu antizipieren. Im sozialen Kontext stellen sie jene Handlungen dar, die es möglich machten die Beziehung von Aktion und Wissen über Generationen weiterzugeben. Musikalisch wird es deswegen, weil es sich dabei um rhythmische Sequenzen von synchronisierten Handlungsroutrinen handelt. Tomlinson subsumiert diese Erkenntnisse unter dem Begriff „Entrainment“ (ebd. 2015, 76) und definiert damit: "[...] the liked synchrony of any repeating cycles." (ebd., 77). "Entrainment thus broadly conceived has proved to be a powerful tool for conceptualizing not only physical, biological, and physiological processes but also the social interactions of species from insects to humans. Its usefulness springs from its dynamism, which allows it to model interactions not as static arrays but as moving patterns unfolding in time, and from its featuring of repeating cycles resembling the periodicity of many social patterns." (ebd., 78) In Bezugnahme auf musikalische Prozesse bedeutet Entrainment die Kapazität von „beat based processing“ (ebd., 77). Sie sind nichts anderes als gestikale Sequenzen, die mimetisch nachgeahmt werden konnten, das Gegenüber absicherten, und so den Ursprung von sozialen Wesen bilden.

Rhythmische Wiederholungen

Auch in der Kognitionswissenschaft sind es die Wiederholungen die den Ursprung menschlicher Kommunikation bilden. Elizabeth Hellmuth Margulis beweist dies auch in ihrem Buch „On Repeat. How music plays the mind“. Sie zitiert Richman der postuliert: „In the beginning, speech and music making were one and the same: they were collective, real-time repetitions of formulaic sequences“ (Richman 2010, 300 in: Margulis 2014, 8) Dabei macht Margulis die für mich in Bezugnahme auf die folgenden Kapitel wichtige Feststellung, dass erst Repetition Antizipation und Partizipation

möglich macht. (vgl. ebd., 9ff)

Musik hat soziale Funktion und ist das was Körper und Geist eint. Margulis schreibt: „Repetition, I would argue, encourages embodiment. And this embodiment contributes to musical pleasure.“ (ebd., 12)

Die Neurologen Istvan Molnar-Szakacs und Katie Overy führen das auf die Spiegelneuronen in unserem Gehirn zurück, visuelle und auditive Hinweise triggern die Empathie-Neuronen, die essentiell für jede Art von Kommunikation sind und auch das Gefühl für Musik ausmachen. Auch die Bewegung zur Musik ist auf diese Neuronen zurückzuführen. (vgl. Byrne 2012, 341f) „Music, more than many of the arts, triggers a whole host of neurons.“ (ebd., 343)

David Byrne, Musiker und bekannt als Frontman der Post-Punk und New-Wave-Gruppe Talking Heads hat mich mit seinem Buch: „How music works“ inspiriert, in großen Bahnen zu denken. Er schreibt darin u.a. zu ähnlichen Themen: „Music – played or enjoyed – physically brings us together to the extent that even our physiological processes come into sync; our heartbeats and breathing begin to align when we are all involved in the same piece of music. [...] partaking in the adaptations of music and dance may have been essential in the process that makes us the social animals that we are. In his view, we don't dance because we're human as much as we are human because we dance.“ (Byrne 2012, 357) Gemeinschaftlichkeit begreift Byrne über den Tanz: “In sync we become less individual and more part of a group. Our differences – personal, political, physical – become less significant and we can (or feel like we can) do things as a group that we could never do as individuals. As participants, we act in unison we feel we're now affecting a superorganism – a very heady sensation.“ (ebd., 356) Und auch der Archäologe Thomlinson argumentiert ähnlich um die Evolution des Menschen zu beschreiben:

“Beat-based musical processing shows every sign of being the tip of a cognitive iceberg. It is a precise, focused instance of the much broader phenomenon of entrainment, a phenomenon that in human experience seems to underlie our general capacity to attend to and correlate sequences of events around us. And it is an expression of motor networks widely dispersed through the brain, both in phylogenetically recent and more ancient structures. Given this participation in broader cognitive capacities for attention and this multiplex recruitment, it is no surprise that the behaviours we can shape in response to beat entrainment are generalizable across domains, as we have seen with Merlin Donald: think again of tapping our feet, snapping our fingers, or moving any voluntary muscles in our bodies to the beat.“ (Tomlinson 2015, 81) Repetition und der typische “four-to-the-floor” Rhythmus bilden die Grundform des Technos, langsam kann ich erahnen, warum er so starke physiologische und psychologische Wirkung erzielt.

Zuhören – phänomenologische Intersubjektivität

„Hearing is a physical process, but listening is a relationship, a choice and a skill.“ (Werzowa 2013, 95)

Margulis belegt in ihren Studien, dass wir mit jedem musikalischen Ton, den wir hören, auch bestimmte Erwartungen an das, was als nächstes kommen soll, stellen, die wir wiederum aus Vergangenen antizipieren. Werden diese erfüllt, verspüren wir Freude, das führt oft dazu, dass wir uns bestimmte Musik immer und immer wieder anhören wollen. Margulis bezeichnet das als „stickiness“ (ebd. 2014, 11), bei Simone Voegelin findet sich der Begriff „Being Honeyed“ (Voegelin 2010, 6). Diesen Begriff verwendet Maurice Merleau-Ponty schon 1948 in Vorträgen mit dem Fokus auf die Welt der Wahrnehmung. (vgl. ebd.) „Being honeyed expresses the reciprocity of his phenomenological intersubjectivity. The honey can only be felt through my stickiness.“ (ebd., 9) Was hier also versucht wird zu beschreiben ist die Intersubjektivität die entsteht wenn wir Hören, wenn wir Zuhören und mit diesen Klängen eins werden. Was, wem und wie wir zuhören und erfahren, lässt auf uns selbst rückschließen und darauf, wie wir die Welt begreifen.

“Focused listening is radical as it makes us 'see' a different world. The aesthetic materiality of sound insists on complicity and intersubjectivity and challenges not only the reality of the material object itself, but also the position of the subject involved in its generative production. The subject in sound shares the fluidity of its object. Sound is the world as dynamic, as process, rather than as outline of existence. The sonic subject belongs in this temporal flow.” (Voegelin 2010, 36) “Listening is intersubjective in that it produces the work and the self in the interaction between the subject listening and the object heard.” (ebd., 28) Und weiter: “The Listener is entwined with the heard. His sense of the world and of himself is constituted in this bond. The understanding gained is a knowing of the moment as a sensory event that involves the listener and the sound in a reciprocal inventive production.” (ebd., 5) Voegelin macht somit klar: fokussiertes Zuhören verweist somit immer auch auf die eigene Position, auf Immaterialität und prozessuale Produktion und beschreibt somit auch jenes Selbstverständnis, welches ich mit dieser Arbeit versuche zu beschreiben und welches ich im Diskurs mit Soundart und der eigenen Soundproduktion aufgreifen will.

Ein berühmtes Beispiel in der Soundart, welches diese Überlegungen eventuell greifbarer werden lassen, sind die „sonic meditations“ von Pauline Oliveros. Mit ihren

Kompositionen dazu kultiviert sie den Vorgang des Zuhörens. Ihre Arbeiten dazu werden wie folgt beschrieben: „[...] a series of instructive pieces intended to encourage focused listening and cooperative musicianship among group members, and an active awareness of the sonic possibilities inherent in our environment. [...] All of her work, [...] illustrates the visceral and meditative possibilities of listening and encourages a complete engagement in the sonic atmosphere by the performer and the audience member.” (Hinkle-Turner 2006, 22)

Tara Rodgers verwendet, basierend auf Oliveros und ihren Meditationstechniken, den Begriff „Deep Listening“, (Rodgers 2010, 18) und meint damit eine Aufmerksamkeitsspraxis, die das Zuhören für alle Klänge und Geräusche kultiviert. „It suggests that attending carefully to all sounds enables more mindful and constructive intersubjective experience.“ (ebd., 19)

Reflexionen der Macht

In dem Rodgers in der konstanten Verhandlung zwischen „sounding“ und „deep listening“ die feministische Bewegung verortet (vgl. ebd., 18), erhält Soundart eine politische Bedeutung. Wer lässt klingen? Wer hört? Was wird gehört? „When the solitary subjectivity is understood as part of the aesthetic sensibility produced through sound, and when, conversely, this subjectivity is appreciated in its emancipated and powerful generative autonomy, then we will come to understand the radical value of sound to shift not the meaning of things and subjects, but the process of meaning making and the status of any meaning thus made.” (Voegelin 2010, 36) Gemein in der elektronischen Musik ist jeher die starke Fokussierung auf den Sound, die Qualität und Beschaffenheit des Klanges und die Technologie dahinter. Wie und welchen Sound wir rezipieren und produzieren kann als subjektiver, feministischer Prozess von Bedeutungsgebung gesehen werden, der die Produktion und Positionierung bestimmt.

“[...] music is a tool of power [...]” (Attali 1985, 19)

Jacques Attali benennt in seinem Buch „Noise. The Political Economy of Music.“, Listening, also den Vorgang des Zuhörens als essenziellen Weg die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. (vgl. Attali 1985, 4) Gleich zu Beginn des Buches stellt er fest: „Listening to music is listening to all noise, realizing that its appropriation and control is a reflection of power, that it is essentially political.“ (ebd., 6)

Welche Musik wir rezipieren, in welchem Kontext, was uns hinhören lässt, was uns still macht ist auch immer Ausdruck davon in welcher Zeit wir stehen und in welchen

Machtverhältnissen wir stecken. "Every code of music is rooted in the ideologies and technologies of its age, and at the same time produces them." (Attali 1985, 19) "All music, any organization of sounds is then a tool for the creation or consolidation of a community, of a totality. It is what links a power center to its subjects, and thus, more generally, it is an attribute of power in all of its forms. Therefore, any theory of power today must include a theory of the localization of noise and its endowment with form." (Attali 1985, 6)

Musik vordergründig als sozialen Prozess zu begreifen, hilft mir, damit verbundene Aspekte wie Wahrnehmung, Hören, Wiederholung, Interaktion und Partizipation, erklärbar zu machen. Es sind Versuche meine „Soundselfies“ in einem breiteren Kontext zu verhandeln und aus diesem wieder Rückschlüsse und Antworten auf die eigentlichen Fragen zu finden: Welche Musik ist es, die mich in meinem Tun und Denken weitergebracht hat? Warum konnte mich gerade elektronische Tanzmusik so stark in ihren Bann ziehen? Welche Wirkung hat Techno? Und was passiert dabei im Club? Die eigenen Zugänge und Einflüsse zu analysieren war unumgänglich um mich weiterentwickeln zu können. Rezeption bedingt Produktion und umgekehrt. Das zweite Kapitel beschäftigt sich daher explizit mit den Phänomenen und der Wirkung von gegenwärtiger Technokultur.

Raving

Phänomene und Wirkungen gegenwärtiger Technokultur

**„die in den boden eingelassenen hebebühnen auf der tanzfläche werden von den total zugematschten raverhirnen dankbar zur selbstdarstellung genutzt. jede berührung elektrisiert, und die masse wird zum zuckenden bioklumpen. unkontrolliertes hedonistengezappel und gleichgeschaltetes trillerpfeifenorchester im rhythmus der musik. ich heule mehrfach unkonrolliert. acid house ist geboren.
ich bin eine hi-hat
ich bin ein max-patch
ich bin ein idiot.“ (Weiser 2005, 167)**

Über Techno wurde viel geschrieben, in diesem Kapitel behandle ich jedoch jene Aspekte, die für mich im Bezug auf meine Fragestellungen und Weiterentwicklungen von Bedeutung waren. Es ist eine soziologische, psychologische und auch ökonomische Beschreibung der gegenwärtigen Technokultur, die Aufschluss über deren enorme Anziehung und auch abhängige Wirkung geben soll.

Ich beschreibe hier utopische Momente, durchaus auch überzogen – (leider) nicht jede Technoparty ist so beeindruckend. Ich beschreibe Zustände, die mich überwältigt, aber auch weitergebracht haben, die es aber auch zu überwinden galt. Psychologisch ist es also einer Sucht gleichzusetzen, deren Faszination erst analysiert und verstanden werden muss um ein geeignetes (gesünderes) Substitut zu finden.

Körper und Resonanz

Techno, die maschinelle Wiederholung von Bassdrum durchbohrt deinen Körper. Es ist eine sensorische Überforderung, die es uns schier unmöglich macht nicht ausgeliefert zu sein. Möglicherweise ist es aber genau das, was wir wollen. Die Überforderung von Reizen.

Techno – wirkt durch „Verselbstständigung des Reizes“ – die „körperlichen Effekte [...] sind enorm und das einzige, worauf sich alle Beschreibungen einigen können.“ (Diederichsen 2005a, 72) „Der Clou ist die kollektive, durch viele Körper hindurchgehende Resonanz, metaphorisch wie tatsächlich.“ (ebd.)

„Für den Einzelnen ist es zudem ein Exerzitium der Selbstdurchbohrung, der Perforation des eigenen Körpers, noch dazu mit einer Realität, die man selbst erzeugt hat. Allerdings werden die anderen [...] ja in gleicher Weise perforiert, so dass anstelle eines meditativen Solipsismus die Möglichkeit tritt, sich freiwillig – von der Subjektivität ratifiziert – als reiner Körper, Atemmaschine, mithin als Objekt zu inszenieren und zu erfahren.“ (Diederichsen 2017, 60)

„Als Ausgangspunkt mag dabei der nicht erst seit gestern diskutierte gewaltsame Aspekt der technischen Medien dienen.“ (ebd., 12f) Diederichsen zählt dazu auf: Walter Benjamin – „Zerschneiden und Penetrieren“, Roland Barthes „punktierte Durchbohrung“, Sergej Eisenstein „synchrone Befehle“. „Diese Kombination von Schnelligkeit, Direktheit und Gewalt, [...] bildet aus meiner [Diederichsen] Sicht heute den allgemeinen Maßstab für Wirkung – allgemein deshalb, weil er unausgesprochen auch jene Diskurse bestimmt, die sich offiziell nur für politische und aufklärerisch Wirkungen von Kunst interessieren. Außerdem hat inzwischen wirklich jede_r diese Wirkungen selber erlebt und verhält sich dazu.“ (ebd.) Diederichsen spricht von „übersteigender Sinnlichkeit“ die ihre „[...] sensuelle Wucht dazu missbraucht, die Erfahrung der Realwelt selbst zu unterbinden. Indem die Sinnesillusion hier per Überwältigung über die Wirklichkeit obsiegt, wird diese dem Vernunfturteil entzogen.“ (ebd., 29) Techno lässt sich auf die von Diederichsen beschriebenen Phänomene ebenfalls subsumieren. Der Sound, die Substanz zielt auf maximale Wahrnehmung und führt zu Übersteigerung des Affekts. So wie es uns damit bewusst oder unbewusst zu de-potenzialisierten Subjekten macht so steigert es gleichzeitig die durch Resonanz hervorgebrachte, gespürte Kollektivität. Entgrenzung. Kontrollverlust.

Tanz und Ekstase

**„mein körper ist ein tempel,
und dieser tempel will gepfegt werden (hippie)
mein körper ist ein tempel,
und dieser tempel muß zerstört werden (punk).
hat einer meinen körper gesehen? (techno)“
(Weiser 2005, 168)**

„Der tanzende Körper wird in eine punktuelle Lichterscheinung aufgelöst. Seine momenthafte Existenz im Raum/Monitor wird nur dann bestätigt, wenn er von Lichtbündeln getroffen wird und durch die speziellen Materialien der Kleidung Reflexe erzeugt werden. Die genannten Elemente bringen fragmentierte Bewegungen wie in Stummfilmen hervor, die nicht in Echtzeit laufen. Die Mittanzenden werden dann

auch wie im Film wahrgenommen – als künstliche Gestalten mit merkwürdigen Bewegungen. Die Tanzenden stehen nicht mehr frontal zu Bildern und Projektionen, sondern sind ein Teil von ihnen. Effekte, Licht und Musik formen zusammen mit den Tanzenden einen abstrahierenden Videoclip, der nichts abbildet außer sich selbst.“ (Richard 2005, 138f)

„Klang als ein Ereignis in der Zeit ermöglicht es grundsätzlich, synchron ablaufende außermusikalische Ereignisse zu strukturieren bzw. außer- und innermusikalischer Verläufe einander anzugleichen.“ (Flath 2013, 44) Bevor ich je von diesem Phänomen des „odd sympathy effect“ gelesen habe welches Harrer 1977 in seinem Theorem über die beiden Pendeluhrn machte, die sich egal wie sie angeschlagen wurden, mit der Zeit synchronisierten, machte ich diese Erfahrung auf der Tanzfläche. (vgl. Flath 2013, 44). (Bisher kannte ich nur den Track von Kangding Ray!). Wie die Pendeluhr synchronisiert sich unser Puls mit dem Beatschlag der Musik. Langsam erhöht sich die BPM-Zahl, anfangs noch bedrohlich und überfordernd, dringt das Außen immer mehr in das Innere bis wir plötzlich eins werden mit dem Klang.

Irgendwann sind wir Musik, wir fühlen was ist und was kommt, unsere Bewegungen werden eins. „Die Tänzer selbst interpretieren durch ihre Bewegungen den Rhythmus und führen so eine weitere Ebene der Differenz ein. Denn zu dieser Musik zu tanzen, heißt sie zu deuten.“ (Baumgärtel 2015, 340)

Das Gefühl von Ekstase breitet sich im Körper aus, in der Psychoanalyse und der Poststrukturalistischen Theorie wird das mit dem Begriff der „jouissance“ benannt, dieser führt Tanz, Ekstase und Ecstasy zusammen. (vgl. Gilbert/Pearson 1999, 64) „Jouissance, Geniessen, ist ein Begriff, der beim späteren Lacan eine zentrale Bedeutung gewinnt. Er bezeichnet das verlorene, unmögliche Genießen der realen (vorsprachlichen) Mutter und dann auch das sexuelle Genießen, soweit es notwendig unbewusst bleibt.“ (Waltz 2001, 126) Jouissance lässt sich also als jenen imaginären Zustand beschreiben, für den wir keine wirklich sprachliche Beschreibung finden, der sich nur in unserem kindlichen Unterbewusstsein verorten lässt. Volkert Demuth, der sich ebenfalls auf diesen Begriff bezieht, beschreibt jenen Zustand, der beim Tanzen eintritt, wie folgt: „Das bedeutungslose Sich-Drehen, dieser reine existenzielle Aktionismus, löst sich von kulturellen Identitäten und entwindet sich der disziplinierten Gesellschaft. Der zivilisierte, eingeschränkte und kontrollierte Körper wandelt sich zum offenen, unkontrollierten Leib, der sich aus den kulturellen Semantiken herausdreht. Er ist Fliehkraft und anarchischer Impuls. Daraus folgt eine Destabilisierung und Verunsicherung der Wahrnehmung, des Gleichgewichts und des Bewusstseins. Der Grund, warum das Kreisen eben zur Sphäre des Kindischen, Verrückten, der ekstatischen Lustbarkeit abseits von gesellschaftlichen Vergnügen gehört.“ (Demuth

2010. 57) Wobei Kreisen hier dann doch ersetzt werden muss, wir sind ja schließlich nicht bei den Derwischen, den Rausch fügen wir uns schon exogen zu.

Von außen betrachtet sind wir wie die Maschinen, die auf uns sonisch eindringen, dem Eindruck von Jörg und Schulz kann ich dabei nur zustimmen: „Es ist, alles seien die stampfenden Bewegungen, das Fauchen und Zischen, die Donnerschläge der alten Maschinen uns epigenetisch eingeschrieben – unsere Körper doch noch nicht gänzlich übergegangen in die Feedbackloops der personal computer. Wenn die Fabriksarbeit jemals entfremdet war, suchen wir heute diese Entfremdung.“ (Jörg/Schulz 2018, 39)

„wir werden von der logik der kreiselkräfte beherrscht, die die euphorie verlängert und den tod hinauszögert.“ (BLF 2015, o.S.)

Technischer Loop – phänomenologische Auswirkung

„Die ständige Wiederholung eines physischen Lautes setzt eine Klangströmung frei, eine vibrierende Welle im Äther durch den Aufbau von Energie.“ (Berendt 1983, 45)

Techno ist erst einmal exakt gleiche Wiederholung, maschinelle und repetitive Abfolgen die sich überlagern, wiederkommen, die neu interpretiert werden, wahnsinnig brutal und ohne Ausnahme. Ein paradoxes Phänomen eröffnet sich meiner Wahrnehmung, obwohl eingezwängt in das Korsett der Wiederholung, finde ich den Freiraum für eigene Interpretationen. Tilman Baumgärtel sagt dazu in einem Interview: “If the music is just a repetitive, never-ending pattern of electronic farts, [...] it leaves you with this wide-open space that you can use to understand yourself or to express yourself.”²

Wie überall in der bildenden Kunst und in der Musik ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Wiederholung zu einem wichtigen Gestaltungsmittel. (vgl. Baumgärtel 2015, 21) Wir werden „[...] Teil einer Kultur der Wiederholung. Sie reflektieren die Möglichkeiten der medialen Wiederholung mit ihren eigenen Mitteln.“ (ebd.). Die exakt gleiche Form der Wiederholungen in „[...] Musik und Kunst ergibt sich daraus, dass sie mit elektronischen Geräten, mit Maschinen, erzeugt worden sind und dass sie die prägenden Eigenschaften dieser Medienmaschinen zu einer künstlerischen Form gemacht haben. Sie entstanden mit Plattenspielern, mit Tonband- und Video-Geräten,

mit Synthesizern, Sequenzern, Computern. Und diese Geräte sind – wie alle Maschinen – wiederholende Kreaturen. Sie reproduzieren und sie repetieren“ (ebd., 29).

Der Loop wird zum entscheidenden ästhetischen Merkmal der Clubmusik. Der Medientheoretiker Lev Manovich nennt den Loop „a new narrative form appropriate for the computer age“ (vgl. Manovich 2001, 264-269) „Der Loop ist eine wiederkehrende Schleife, in der sich ein Sample oder eine Verbindung von mehreren Samples wiederholt abgespielt wird. Die Wiederholung kann dabei auf der Ebene des Materials oder auf der Ebene des Prozesses stattfinden.“ (Mayer/Pick 2005, 165) „Durch den Loop entsteht einerseits eine Fokussierung auf das Material oder den Prozess, andererseits wird auf den Hörvorgang selbst aufmerksam gemacht. Letzteres kann den Hörenden in einen meditativen Zustand versetzen, so z.B. häufig bei verschiedenen Technovarianten und bei elektronischer Musik“ (ebd.).

Warum der Loop nicht fad ist und was uns dabei so fasziniert, gefällt mir in der Beschreibung von Baumgärtel gut: „Als ästhetisches Mittel sind die Loops paradox. Sie können einlullen, wie das Schäfchen-Zählen vor dem Einschlafen. Aber sie können einen auch als eine künstlerische Version der chinesischen Wasserfolter den Verstand rauben. Sie können niederknüppeln und planieren, ein Gefühl, das viele bei ihrem ersten Besuch einer Techno-Party überkommt. Sie können aber auch wach machen, ein Gefühl von Freiheit vermitteln oder einen für eine neue Wahrnehmung eines Bilds oder eines Klangs öffnen. Sie können faszinieren und fesseln, einen in ihre Wiederholungen hineinziehen, aber sie können auch schlicht nur kolossal nerven. Wenn sie Sätze, Satzketten, Samples, Bildsequenzen wiederholen, können sie diese ihres Inhalts entleeren, aber sie können diese auch mit neuer Bedeutung aufladen. Sie können dem schönen Moment Dauer verleihen. Aber sie können auch so lange wiederholen, *bis* etwas gefällt.“ (Baumgärtel 2015, 49)

In der Recherche, wer wohl damit angefangen hat, stoße ich auf den französischen Komponisten und Radiomacher Pierre Schaeffer. Nein er war nicht der Erste, angefangen zu loopen haben viele an verschiedenen Orten der Welt. Menschen die durch Absicht oder Zufall Zugang dazu hatten, müßig ist es, hier eine Aufzählung zu machen. Gefallen hat mir aber wie Schaeffer gearbeitet hat. Folgende Beschreibung lässt sich da finden, die mich fasziniert und zum ersten Mal auch das Gefühl gibt, es könnte gar nicht so schwierig sein, dies auch selbst mal zu versuchen.

„Möglicherweise inspiriert von einer springenden Nadel auf der Platte, manipulierte er die Plattenrillen soweit, sodass die Rillen geschlossen waren, die Nadel also in einem fixen Kreis lief und sich somit kurze Tonsequenzen wiederholten. Seine aufgezeichneten Geräusche konnte er dadurch in eine Ordnung bringen, die es ihm erlaubte, „Lärm zu Musik zu organisieren“ (Baumgärtel 2015, 55). „Wie sich monotone Geräuschfett-

zen durch Repetition akustisch verselbstständigen, wie sich aus dem Immergleichen plötzlich Varianten herauszuschälen scheinen, fasziniert Schaeffer“ (ebd., 80).

1948 schuf er den Begriff der *musique concrète*, damit meinte er Musik die vom konkretem Klangmaterial ausgeht und „in Abgrenzung zur traditionellen Musik, die geistig, also »abstrakt« konzipiert war, dann in Noten abstrakt festgehalten wird und erst durch die klingende Aufführung konkret wird“ (Ruschkowski 1998, 210). In den späten 1940er Jahren beginnt man an mehreren Orten der Welt mit dem magnetischen Tapeband zu experimentieren. Die meisten erstellen Tonbandschleifen, die abgespielte Sequenz oder der Klang erzeugen im Loop völlig neue Klangbilder, je nach Schnelligkeit verändert sich auch Tempo und Tonhöhe. Eine gute Zusammenfassung bietet da Peter Tschmuck. (vgl. ebd. 2013, 103ff) Im Techno wird das Konzept der „geschlossenen Rille“ wie es Pierre Schaeffer in der *musicque concrète* entwickelt hat wieder aufgegriffen, spätestens durch die digitale Revolution breiten sich diese Referenzen elektronischer Tanzmusik im popkulturellen Kontext aus (vgl. ebd., 107f) und bilden einen „[...]paradigmatischen Musikstil wie es der Jazz und Rock 'n' Roll im 20. Jahrhundert waren, der auf Jahre wenn nicht Jahrzehnte hinaus populärkulturellen Kanon bestimmen wird“ (ebd.).

Was passiert mit einem wenn man auditive Wiederholungen rezipiert? Es macht ein Fenster auf für die eigene Interpretation, in der Bewegung aber auch in seinen Gedanken. Der Rhythmus harmonisiert das Außen mit dem Innen.

„Wenn man immer weiss, was als nächstes kommt, ist man offener für Neues.“ (Koechlin 2007, 78) „Die Konsequenz liegt in der Wiederholung“, zitiert ein Freund im Gespräch über meine Arbeit. Dienen diese Aussagen nicht unbedingt einer Verallgemeinerung, so lässt sich aber auch nicht verleugnen, dass der Mensch Gewohnheiten und Rhythmen braucht, zur Orientierung, für das Gleichgewicht und zur Weiterentwicklung.

Diederichsens Ausführungen aus seinem Buch „Eigenblutdoping“ über den Loop soll an dieser Stelle auch nicht unerwähnt bleiben: „Wer im Immergleichen des Loops etwas Neues erlebt, hat mit einem viel härteren Neuen zu tun, als wer dies in einer Struktur erlebt, in der das Auftreten von Neuen vorgesehen ist, wie in der konventionellen Narration. Man kann von seiner Neuheitserfahrung all das abziehen, [...] was objektiv gleich ist. Der subjektive Aspekt, die eigene Rezeptionsaktivität wird so viel greifbarer, drastischer. Bei Raves und Konzerten dehnt sich das auf kollektive, soziale Rezeptionsfähigkeit aus. [...] Die Wiederholung des geloopten Klang- oder Bildobjekts und unsere vermeintliche Selbstidentität als Subjekte sind die Gleichheits-Beziehungen. Wenn dann aber etwas Gleiches doch anders wird, etwas Anderes gleich wird, wissen wir besser, woran wir sind. Wir machen Fortschritte. Tja, im Loop kommt man weiter.“ (Diederichsen 2008b, 37)

Aus der Antizipation folgt die Gewohnheit, es ist das Aus und Ein – das Auf und Ab. Es beruhigt, euphorisiert und gibt uns das Gefühl den Moment zu begreifen. „Die Gewohnheit *entlockt* der Wiederholung etwas Neues: die Differenz [...]. Die Gewohnheit ist in ihrem Wesen Kontraktion.“ (Deleuze 1992, 103)

„Indem wir kontrahieren sind wir Gewohnheiten, zugleich aber kontrahieren wir durch Betrachtung. Wir sind Betrachtungen, wir sind Einbildungen, wir sind Allgemeinheiten, wir sind Ansprüche, wir sind Befriedigungen. Denn das Phänomen des Anspruchs ist wiederum nichts anderes als die kontrahierende Betrachtung, durch die wir unser Recht und unsere Erwartung dem gegenüber behaupten, was wir kontrahieren, und unsere Zufriedenheit mit uns selbst, sofern wir betrachten.“ (ebd., 104)

Deleuze macht dass am Beispiel tik-tak fest, auf jedes tik folgt ein tak. „Die Kontraktion kann eines der beiden aktiven Elemente, einen der beiden entgegengesetzten Takte in einer Reihe vom Typ tik-tak... bezeichnen, wobei das andere Element Entspannung oder Dilation ist. Aber die Kontraktion bezeichnet auch die Verschmelzung der sukzessiven Tik-Taks in einer betrachtenden Seele. Die ist die passive Synthese, die die Gewohnheit unseres Lebens ausmacht, d.h. unsere Erwartung, dass „es“ weitergehe, dass eines der beiden Elemente nach dem anderen eintrete und damit das Fortbestehen unseres *Falls* garantiere.“ (ebd., 104)

Kreise, Zyklen, Kontraktionen – irgendein ein Gefühl von Freiheit hat mich immer umgeben und beflügelt, ja vielleicht inspiriert meine eigene Interpretation zu finden. „Der Wiederholung etwas Neues entlocken, ihr die Differenz entlocken – dies ist die Rolle der Einbildungskraft [*imagination*] oder des Geistes, der in seinen mannigfaltigen und zersplitternden Zuständen betrachtet.“ (ebd., 106)

„Die Wiederholung ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet.“ (David Hume in: Deleuze 1992, 99)

Intensität durch Drogen

Denn eines soll nicht unerwähnt bleiben. Drogen, die diese Wahrnehmungen verstärken, sind oft im Spiel. Und gerade wenn man sich fragt was denn so fasziniert und woher die Anziehung kommt, fragt man sich schon, was war zuerst? Techno oder E? Auch Simon Reynolds, ein englischer Musikjournalist, verfolgt wohl diese Gedankengänge, die er mit uns in seinem Buch: „Energy Flash. A Journey through rave music and dance culture.“ teilt: „Just as it seemed possible to make the case that electronic music could be more than a soundtrack to drugging an dancing, along came 'ardkore': not so much music as a science of inducing and enhancing the E-rush. Could you

even listen to this music 'on the natural', enjoy it in an un-altered state? Well, I did and do, all the time. But whether I'd feel it, viscerally understand it, if my nervous system hadn't been reprogrammed by MDMA, is another matter. Perhaps you only need to do it once, to get sen-E-tized, and then music will induce memory-rushes and body-flashbacks." (Reynolds 1998, 131)

Und auch bei Baumgärtel kann ich allein durch das Vorwort seines Buches: „Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops“ diese Erfahrungen, zumindest was die Vergangenheit betrifft herauslesen. Später finde ich dazu auch ein Statement in einem Interview dazu: „I think without Ecstasy techno would not have taken off the way it did. Again, this type of repetitive music was very alien to Western sensibility at that time, and many “got it” after somebody put a pill on their tongue and dragged them into a club, [...]”³

Ecstasy oder MDMA fügen sich bestens in die Wirkungen die im Club erzielt werden sollen. Noch dazu weil sie sich perfekt in einen kontrollierten Wochenend-Hedonismus einfügen. (vgl. Reynolds 1998, 404) Kompatibel zu Fünf-Tageswoche fällt es lange nicht auf wer konsumiert und wie die Wochenenden verbracht werden. Im Gegenteil Ecstasy taktet die Arbeitswoche perfekt, genau zum Wochenende ermöglicht es den nötigen Ausbruch um den öden Alltag erträglich zu machen, und ermüdet den Rest der Woche soweit, dass die sonstigen Gegebenheiten und Zustände stillschweigend hingenommen werden.

Drogen als „form of technology“ zu theoretisieren (Collin 1997, 10-44 in: Gilbert/Pearson 1999, 138), entspricht meinen Beobachtungen, es passt nicht nur zur Form, sondern auch zum sozio-kulturellen Kontext:

„This formulation brings certain benefits to the discussion of drugs and their relationship to culture. First, it enables us to examine the axis between the chemical experience and the cultural effects of MDMA an other 'dance drugs' without becoming weighed down by such issues as the morality of prohibition.” (Gilbert/Pearson 1999, 138) Und weiter „[...] the social and cultural effects of any given technology are almost entirely dependent on the actual uses to which it is put, and this is dependent not on the technology itself but on the socio-cultural context which produces it and in which it is deployed.” (ebd., 139)

**„nicht immer ist die flasche weniger wichtig als der rausch.“
(BLF 2015, o.S.)**

Auch wenn sich mit der Zeit auch die Drogen verändert haben mögen, so ist die gegenwärtige Techno-Drogen-Erfahrung immer um das Streben einer gewissen Art von Ekstase und Intensität herum organisiert: „[...] waves of undifferentiated physical and emotional pleasure; a sense of immersion in a communal moment, wherein the

³ <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/908/777>

parameters of one's individuality are broken down by the shared throbbing of the bass drum; an acute experience of music in all its sensuality – [...] an incessant movement forward, in all directions, nowhere; the bodily irresistibility of funk; the inspirational smiles of strangers, the awesome familiarity of friends; the child-like feeling of perfect safety at the edge of oblivion; a delicious surrender to cliché.” (Gilbert/Pearson 1999, 64)

Der Rausch dient als Technologie, hat man das erstmal begriffen, beziehungsweise begriffen vielleicht schon immer, aber dann auch irgendwann in seiner Regelmäßigkeit satt, stellt sich die Frage der Übertragung dieser Erfahrungen. Auf der Suche nach Antworten, muss man den Tatsachen noch viel unerbittlicher ins Auge schauen.

Form über Inhalt

„One of the most striking things about rave is how wasteful it is – financially, but also in terms of energy and emotion (all that squandered-in-advance serotonin). The sheer amount of money people waste on getting wasted is staggering. [...] Raving is totally unproductive activity, it's about wasting your time, your energy, your youth – [...] That's the glory of rave.” (Reynolds 1998, 537)

„Die Form dominiert über den Inhalt.“ (Richard 2005, 144) Und das, das muss man schon auch mal sagen, ist auch etwas sehr befreiendes. „Verschwende deine Jugend“ heißt es ja bei DAF⁴, aber jugendlich sind wir ja alle schon lange nicht mehr. Die Zeit absichtlich sinnentleert zu verbringen, kann immer noch und weiterhin ein wunderschön sich ergebender Moment über all dem Schwachsinn sein, den die Leute meinen tun zu müssen. Techno fügt sich da perfekt ein, als Form stellt es keinen expliziten Anspruch an Inhalt oder Sinn: „Techno ist insofern auch nicht Teil eines subkulturellen Ganzen, dessen musikalischer Arm ohne den Rest unverständlich bliebe. Es ist eine formale Methode, die, wie etwa die Zentralperspektive der Renaissance, ihre innere Logik perzeptiv vermittelt, sich aufgrund ihrer inhärenten Attraktivität durch bloßen Kontakt verbreitet und auf zahllose Zusammenhänge angewendet werden kann.“ (Goldmann 2016, 169)

Wiedermal eine Nacht und es geht um nichts. Weder in der Kommunikation mit Anderen, noch mit der Zeit die vergangen ist. Es ging um nichts. Wie schön kann es sein. Welche explizite Funktion dies erfüllt liegt weiterhin in meinem Forschungsinteresse. Vielleicht ist es aber auch nur so ähnlich wie es auch Reynolds treffend am Ende

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=xYIKgSLpqPk>

seines Buches zusammenfasst: „I suppose you could say with this chunky tome I'm trying to salvage something from all this wasted energy, my own but also millions of people. *This is what we did with our time; this is how we made it Our Time.*“ (Reynolds 1998, 538) Vielleicht ist es eine Form von Dissidenz, das Abtauchen und Verschwinden, eine kurze Auszeit, das hat sich offenbar seit 1998 nicht verändert „[...] rave is a form of collective disappearance, an investment in pleasure that shouldn't be written off as mere retreatism or disengagement.“ (Reynolds 1998, 405) „Thirty years on, we're not nearer to overhauling the work/leisure structures of industrial society. Instead, all that rage and frustration is vented through going mental at the weekend ('Tonight, I'll spend my bread / Tonight, I'll lose my head'), helped along by a capsule or three of instant unearned euphoria.“ (ebd., 405)

Diese Kultur des Verschwindens wird nun seit Jahrzehnten weiter betrieben, das System erfüllt seine Funktion und wird aufrechterhalten. Und das ist der feiernden Meute bewusst und nur recht. In ihrem Buch „Die Clubmaschine“ machen auch Jorinde Schulz und Kilian Jörg deutlich: „Früher war der Abfall von der Norm unverzeihlich, Dif-famierung, Ächtung und der Vorwurf der Gottlosigkeit waren die Folge. Heute ist jene Abweichung auf eine bestimmte Zeitspanne gebannt und wenn man danach zur Norm zurückkehrt, passiert dies nicht aus moralischer Einsicht, sondern aus einer Mischung aus Zynismus, Ratlosigkeit und ökonomischer Notwendigkeit. Niemand glaubt mehr daran – und die allerorts wieder hochkochenden Konservatismen des Backlashes um Trump, AFD, Orban und Co sind eine weitere, sich krampfhaft festklammernde Bestätigung ihrer Leere. Aber in allgemein desillusionierter *post*-Stimmung glaubt auch niemand mehr an Alternativen. So wirkt habituell eine Bürgerlichkeit weiter, die schon längst ausgespielt hat.“ (Jörg/Schulz 2018, 32)

Diederichsen spricht von „[...] zwei einander verstärkenden Erfahrungen der Gegenwartskultur: zum einen die Direktheit und Geschwindigkeit der Beeinflussung von Körpern, Affekten und Zuständen durch Drogen, Gadgets [...]; und zum anderen das Gefühl des postdemokratischen Entgleitens jeglicher politischer Einflussmöglichkeit.“ (ebd. 2017, 110)

Das war nicht immer so, man denke an die Freetek-Bewegung in Großbritannien die, mit „Reclaim the Streets“ in den 1990ern, Ravekultur und direkte politische Aktion euphorisch verband. Bis heute wirken deren Utopien zu Anarchismus und sozialer Bewegung nach. „Where the politics of representation had been about speaking vicariously [...] the new politics of the present was about trying to make something happen *now*. Get a house *now* (by squatting), stop the road building *now*, dance *now*, rush your little head off *now*. The *future*, as an abstract point to be waited on and

hoped for, had no purchase here; this was a politics which occurred in space – the space of raves, of squats, of roads – but which did not have time to occupy itself with time. We heard this in the music, too. Techno, trance, jungle and garage are all musics about creating a pleasurable moment rather than telling a story.“ (Gilbert/Pearson 1999, 167)

Der damalige „Hype“ im öffentlichen Raum wurde sogar so groß, dass die Regierung es offensichtlich mit der Angst zu tun bekam. Der Bewegung wurde mit politischer Repression ein Ende gemacht. 1994 verabschiedete Großbritannien den „Criminal Justice and Public Order Act“, ein Gesetz, welches verbot im Freien Klänge zu spielen, die vollkommen oder vorwiegend durch die Abgabe einer Folge von repetitiven beats geprägt waren. (vgl. Baumgärtel 2015, 25)⁵

Exkurs: Minimal Music und Dekontextualisierung

Um dieser beschriebenen Inhaltsleere, bei gleichzeitig aber starker Reizung des Affekts, doch Kontextualisierung oder im eigentlichen Sinne Dekontextualisierung zu geben, möchte ich einen kurzen geschichtlichen Exkurs zur Minimal Music machen. Wer sich mit Techno näher beschäftigt, stößt früher oder später auf die genialen Kompositionen der frühen 1960er Jahre: „Es ist die Periode, in der die künstlerischen Methoden der technischen Reproduktion und Repetition zu einem geläufigen ästhetischen Mittel werden [...]“ (Baumgärtel 2015, 160) und somit „[...] Loops zunehmend wegen ihrer repetitiven und metrischen Eigenschaften eingesetzt wurden.“ (ebd., 33) Komponisten wie Terry Riley oder Steve Reich sind für den Einsatz von „repetitive patterns“ (ebd. 34) oder auch den *pulse* „der repetitive, lang durchgehaltene Beat“ (Diederichsen 2005a, 70) bekannt, während Komponisten wie La Monte Young oder Tony Conrad dagegen hauptsächlich *drones* einsetzten, also lange, stehende, statische Töne, samt ihren mitschwingenden Obertönen. (vgl. Baumgärtel 2015, 166)

„Das Spiel mit Wiederholung, minimaler Differenz und ihren phänomenologischen Auswirkungen in der Minimal Art ist zum definierendem Element der Techno-Ästhetik geworden.“ (Baumgärtel 2015, 187) Wie Diederichsen also das damalige „Neue“ interpretiert, deckt sich durchaus mit meinen ersten Erfahrungen betreffend Techno und Soundart allgemein. Er erkennt im Minimalismus „[...] den Effekt des dekontextualisierten Hörens von maschinellen und Umweltgeräuschen. Wann immer man [...] Heizkörper, Staubsauger oder Düsenflugzeuge hört, ohne sich im Zusammenhang mit einer verursachenden »Source« zu verstehen, entsteht jenes Gefühl von einer

⁵ Als Akt der Subversion brachte Autechre im selben Jahr die Platte „Anti EP“ heraus, bei der alle Beats in unregelmäßigen Abständen gesetzt wurden. Am Plattencover befindet sich eine Anweisung, wie im Falle der Anzeige der Polizei vorzugehen ist. <https://www.youtube.com/watch?v=fk0JxXFJMKw>

verwaisten, leeren Subjektivität, die als unheimlich empfunden wird.“ (Diederichsen 2005a, 70) Was dann geschieht bei der Kontextlosigkeit ist Eigeninterpretation, „man projiziert einen Urheber“ (ebd.) und dies gleicht einer Halluzination, ähnlich der klassischen psychedelischen Erfahrung (vgl. ebd., 70f) Psychedelisch meint in diesem Kontext die „[...] Manipulationen des Zeitgefühls, der Aufmerksamkeitslevels und der intensiven, körperlichen Seite der Musik [...]“ (Diederichsen 2008b, 98f). Hier wirkt erstmals „[...] ein Maximum an Durchdringung von Kunstwerk, Künstler und Publikum“ (ebd., 2017, 58) Während die einen damals „die Aussetzung des Produzenten/ Rezipienten-Abstands radikal politisch, als Ausdruck eines aggressiven Willens zur Veränderung [...]“ (ebd., 59) sehen, stufen andere diese Vorgänge kulturell, religiös ein. Joachim-Ernst Berendt beschreibt Minimal Music beispielsweise so: „Oft hat man den Eindruck, als würden ständig die gleichen Tonbewegungen wiederholt, aber im Zuge der Wiederholungen geschehen kaum merkliche Veränderungen. Und am Ende eines Stückes wird in minimalen Fortschreitungen – in einem Kreisen, das – bewusst oder unbewusst – die Kategorie des Unendlichen assoziiert – etwas Neues, Anderes erreicht, ein anderes Ufer, eine andere Welt. Die musikalischen Phrasen und Bewegungen der Minimal Music, ihr Kreisen, entsprechen auf faszinierende Weise den Mantras der asiatischen Religiosität, die sich in der Meditation, kaum spürbar für den Meditierenden, weiterentwickeln und nach eigenen Gesetzen zu wachsen und zu wirken beginnen.“ (Berendt 1989, 215)

Was bewirkt also das „psychotrope Hören“ (Diederichsen 2008a, 127), welches durchaus zur „zentralen künstlerischen Methode des Minimalismus“ (ebd.) gezählt werden kann? Diederichsen beschreibt es als „Crescendo“, jene Lautstärkensteigerung die im Moment des Hinhörens passiert, ein „Effekt der Dekontextualisierung, der Verabsolutierung der Repetition. [...] Im Grunde ist es nichts anderes als die Reaktion auf Klangerzeugnisse, die über Repetition und Suspension anderer Nebenklänge aus Musik oder Umwelt ihre eigene Immanenz erzwingen, keine andere Möglichkeiten lassen, gehört zu werden, als über die Bezugnahme auf die wiederholenden Klangereignisse. Diese erscheinen dann als Crescendo.“ (ebd.). Es sind diese Beschreibungen, die uns die phänomenologischen Auswirkungen und die Anziehung in der Rezeption dieses Sounds verständlicher machen. Diederichsen vergleicht dies mit der psychedelischen Erfahrung, diese „[...] erkennt Muster, und die Muster stehen für das Begehren nach den primären Strukturen, nach den Primzahlen der Welt, die nicht mehr zerlegbar, nicht mehr interpretierbar sind.“ (ebd., 95) Die „dekontextualisierte Wahrnehmung“ (ebd., 103) eines Objekts, die „[...] vorübergehende Ausblendung eines jeden Kontexts, um zu einem tieferen Realismus vorzudringen, [...] um am Ende den reinen Stoff, aus dem Gesellschaft gemacht ist, herauszubekommen [...]“ (ebd.), bezeichnet Diederichsen als „kritischen Epoché“ (ebd., 104), eine Kritik die

befähigt, „das Gewebe der Welt – Wertgesetz, symbolische Ordnung – unabhängig von den »realistischen« Zwängen des Zusammenhangs zu sehen, die normalerweise – ideologisch – zur Rechtfertigung und zur Demaskierung dieser Rechtfertigung beitragen. Der kontextlosen, ja verantwortungslosen und ästhetischen Sicht auf die Dinge, so könnte man dieses – gedachte – gemeinsame revolutionäre Element von Minimalismus und Psychedelia zuspitzen, entsteht das Potenzial, sie ganz anders neu zusammensetzen.“ (ebd., 104f). Diese Art der Wahrnehmung trug von Anfang an sowohl „revolutionäre und reaktionäre Züge“ (ebd.), eine Feststellung, die ich gleich meines Gefühls bei Techno nur allzu gut nachvollziehen kann. Und so passt diese Schilderung zur damaligen Dream-Music die aus folgenden Impulsen hervorging: „Antisoziale Musik ist antizivilisatorisch und gerade doch demokratisch, in einem viel weiteren, anarchistischen Sinne, und will trotzdem zu Pop und richtet sich gegen den Kunstbetrieb der Oberschicht, ist laut aggressiv, hysterisch und komisch, und doch langsam, schwer, zäh und mikroskopisch, ist also mit anderen Worten der allererste Trip.“ (Diederichsen 2008a, 101).

Dieses „gesellschaftlich-ästhetische Projekt“ (ebd., 115) wurde meiner Meinung nach im Techno weitergeführt, zahlreiche Orte entstanden, um diese Art der Wahrnehmung und diese Erfahrungen zu machen. Ich erkläre mir so auch die zunehmende Konzentration auf den Sound, den Klang, aber dazu später mehr.

Kollektive Machtlosigkeit

„Es ist so schön, machtlos zu sein“⁶ (Flyer Donaufestival 2017)

“To live in the now, without memory or future-anxiety, is literally childish.” (Reynolds 1998, 130)

Zurück zum Club: Wie fühlt es sich an, wenn man sich diesen Erfahrungen hingibt? Es scheint, als suchten wir mit dieser Art der Wahrnehmung nach etwas, was wir sonst – draußen – nicht erleben, was wir vermissen, was wir brauchen. Es sind diese Erfahrungen, die wir sammeln nur um des Erlebens willen, die uns keiner nehmen kann und die wir bestenfalls in andere Bereiche des eigenen Tuns transformieren können. (Diese Arbeit versucht es jedenfalls.)

Immer wieder wird auf den Zustand des Kindes hingewiesen: Kind werden, spielen wie die Kinder. Das bedeutet auch unbekümmert im Hier und Jetzt zu sein und alle Eindrücke unvoreingenommen und wohlwollend anzunehmen. Eine durchaus begrüßenswerte Zen-Einstellung. Es bedeutet aber auch machtlos zu sein, unfähig die Dinge anzunehmen oder nicht, keine Wahl zu haben.

„Die Herstellung von Situationen und Momenten, in denen Freiheit und Unvoreingenommenheit durch den Rahmen der Party in einem abgesicherten Raum unter Gleichen garantiert werden, soll daher als die Herstellung einer Situation beschrieben sein, in der die leibliche Aufmerksamkeit explizit auf alle gegenwärtigen Phänomene gerichtet ist, ein Versichern der Welt mit dem sinnlichen Bewusstsein des Kindes, in der die Aufmerksamkeit der vollen sinnlichen Präsenz in der Gegenwart gilt.“⁷

„Techno ist eine zeitgemäße Umsetzung kultischer Ekstase auf der Basis von Strukturen des Computerzeitalters in einem mediatisierten, künstlichen Raum. Die Präsenz einer feindlichen, zerstörerischen Außenwelt, die starke positive Gefühle wie Liebe nicht zulässt, erzeugt den Wunsch, so lange wie möglich davon abgeschirmt zu sein. Die Außenwelt repräsentiert den Ort der Widersprüche, während im Event-Raum die paradiesische Harmonie der Bassdrum herrscht und alle in der Rave-Gemeinde aufgehoben sind. Die Tanzenden erfahren nicht das Göttliche, sondern das Soziale, die kommunikative Existenz von gleichgesinnten Mitmenschen und eine punktuelle Gleichheit aller.“ (Richard 2005, 144)

“Not sex or drugs or dance, but any or all of these in so far as they're about *intensity*, a heightened sense of *here-and-now*.” (Reynold 1998, 130) Intensität im Techno ist auf die musikalische Wirkung der maschinellen Repetition zurückzuführen. „Die musikalische Bedeutung des Maschinellen war immer schon eine andere als die Bedeutung Maschine in (kritischen) humanistischen Theorien. So wie Maschine in diesen für Entfremdung und die Durchsetzung ökonomischer instrumenteller Vernunft steht, so steht sie in jener auch für die Freuden der Verantwortungslosigkeit, der Entlastung, für das Entkommen aus der stets in Handlung abgebildeten Subjektivität. Die maschinell ausgehöhlte Subjektivität ist dann nicht die entmündigte und entfremdete, sondern die von der Tyrannei befreite. Das leere Haus der Subjektivität ist dadurch, dass in ihm ein »menschlicher« Beat eingezogen ist, zu einem Spielplatz geworden. Es ist nicht mehr unheimlich, sondern eine Geisterbahn. Doch ist diese Befreiung natürlich auch trügerisch. Für einen Moment schüttelt sie ein potenziell terroristisches Prinzip ab und ergeht sich in einer unendlichen Freiheit, die so lange dauern kann, wie die Körper können, ganz ohne Plan und Moral und Tragik. Doch auf längere Sicht nimmt sie sich auch die Möglichkeit, anders zu reagieren als davonzulaufen wie der allseits geliebte Schizo aus dem Anti-Ödipus. In dieser Geisterbahn kann man auf die Dauer nur Spaß haben, wenn man bereit ist, zum Kind zu werden.“ (Diederichsen 2005a, 73)

Zur Frage der Übertragung dieser Erfahrungen in die Realwelt schreibt Diederichsen: „Die Freude an einem Zustand, in dem niemand mehr Macht will, ist natürlich unbegrenzt. Zu bezeugen, dass es Momente gab, viele Momente, an denen viele

keine Macht wollten, ist nötig. Ob aus der Erinnerung an dieses Gefühl Gestalten des Gesellschaftlichen, ja des Politischen entstehen werden oder schon entstehen konnten, die die Macht bekämpfen können, »ohne die Macht übernehmen zu wollen« (John Holloway), erscheint fraglich. Vielleicht bleibt es bei einigen wenigen, die das wirklich nicht wollen, aber auch ohne Macht schon genügend Privilegien besitzen, die das Leben erträglich machen. Wie die Techno-Erfahrung des asubjektiven Glücks in spätere politische Weltbilder eingehen wird, wird man abwarten müssen.“ (Diederichsen 2005a, 74)

Gilbert und Pearson stellen sich die Frage: „In terms of 'dance culture' in a wider sense, how far has it realized its radical potential?“ (ebd. 1999, 179) Sie zitieren Bethan Cole der anregt: „that individually and collectively passing through the ecstatic experience means that 'perhaps, just perhaps, we've got an emotional awareness, a spiritual and mental literacy that wasn't there before.“ (Cole o.S. in: ebd.)

„unsere «hilfe zur selbsthilfe»-werkstatt [unser clubraum] [...], ist von menschen bevölkert, die wir lieben und von denen wir nichts verlangen. auch andere wissen wir dort, die wir nicht kennen und von denen wir gleichfalls nichts erwarten, da wir wissen, dass sie uns von einem tag auf den anderen alles geben können.“
(BLF 2015, o.S.)

Der Club als Rahmung

Wegschießen und Wegschließen, was ist es, wovor wir im Club flüchten? Jeder hat andere Motivationen und Gründe diese Räume aufzusuchen, wo die Gesetze ausgehebelt scheinen und wir uns freiwillig in ein Exil begeben. Der Club ist und war auch Schutzzone des Außens – bestenfalls. In seiner Ästhetik und Architektur verkörpert er optimal all jene Aspekte, die wir auch durch die Musik wahrnehmen.

Kahle, leere Industriehallen, Bunker und Keller, umso roher und rauher umso besser. Jene Hallen an denen irgendwann die Maschinen für immer abgeschaltet worden sind, waren und sind genau jene die von der Maschinenmusik wieder angeeignet worden sind.

„Die Szene hat sich einst dunkle Keller, Bunker oder alte Elektrizitätswerke angeeignet. Der Tresor, eine der Keimzellen der Berliner Techno-Szene mit seinen Schließfächern und Gittern, symbolisiert das freiwillige Sich-Wegschließen von der Außenwelt für Stunden.“ (Richard 2005, 139)

Und nicht nur das Innere des Raumes, sogar bei der geographische Verortung lassen sich Rückschlüsse ziehen: „Die Gegenden, in denen Techno seine frühe Blüte

erlebte, waren oft genug genau die, die von Industriesterben und Fabrikschließungen besonders betroffen waren – sei es das Ruhrgebiet, Berlin und die ehemalige DDR, die Gegend um Manchester oder der industrielle *rustbelt* der USA namens Detroit. Fast scheint es, als wollten diejenigen, die von der industriellen Arbeit >freigesetzt< worden waren, sich noch einmal mit genau dem Lärm der Industrie konfrontieren und diesen in ihrer Musik überwinden.“ (Baumgärtel 2015, 336)

Clubs als *Safe Space* zu begreifen, die hegemoniale Machtverhältnisse aufheben, spielen auch im Techno nach wie vor eine bedeutende Rolle. „Schon in Warhols Factory, einem Vorläufer des Clubkonzepts, erlaubte der gesicherte abgeschlossene Ort die Mischung von hetero- und homosexuellen Konzepten. Für Frauen und Schwule der urbanen Subkultur der Sechziger entstand hier ein attraktiver Experimentierraum, der erlaubte, durch Glam, Fashion, Tanz, Hedonismus und Sexualität ein Selbstbewusstsein gegen eine heterosexuell männlich bestimmte Welt aufzubauen.“ (Richard 2005, 146)

Die damalige Notwendigkeit gehört heute gefühlt zum *urbanen Chic*, wer hinein darf bestimmt *die Tür*, wie da entschieden wird ist höchstens *urbane Legende*, welche Ausschlüsse dabei produziert werden, wird selten verhandelt, wer dann immer noch nicht weiß, wie er sich zu verhalten hat, wird vom *Awareness-Team* verwiesen. Trotz dieser augenscheinlichen Ambivalenzen haben diese Clubs eine Sogwirkung wie selten zuvor.

Jorinde Schulz und Kilian Jörg machen dies mit ihrem analytischen Blick über den wohl derzeit berühmtesten Technoclubs, das „Berghain“ in Berlin, deutlich: „Am Berghain finden wir diesen Umstand in einem besonders wirkungsvollen Hybrid verbunden: hier werden Sprachen und Symboliken aus allen Ebenen und Zeiten der Technokultur zu einem Meisterwerk der Sozialplastik verbunden, das – vollkommen zu recht – reihenweise zum besten Club der Welt gewählt wurde.“ (Jörg/Schulz 2018, 3) „Dieses neue Begehren wird nur noch verstärkt vom berghain’schen Ausschlussmechanismus. Dieser sagt: nicht jeder kann teilhaben an dieser neuen Wildheit, nicht jede ist gut genug, *gegenwärtig* genug – und diese künstliche Verknappung des Zugangs, diese Adellung, intensiviert die Anziehung, die Lust.“ (ebd., 33)

„Die Frage des *Zugangs* wird im neoliberalen 21sten Jahrhundert zunehmend zu einem zentralen Aspekt von Leben und Freiheit. Laut Jeremy Rifkins – der diese Tendenz in markttauglich apokalyptischem Tonfall verkündet – löst ein Zeitalter des Zugangs die Ökonomie des Eigentums ab: statt Waren wird der Zugang zu Dienstleistungen, Lifestyles, Erfahrungen erworben. Die Konsument_innen werden dadurch von den Verantwortlichkeiten des Eigentums befreit, den Unternehmen im Gegenzug lebenslange Beziehungen zu ihren Kund_innen beschert, die sich in monetären Strömen ausdrücken.“ (ebd.)

Einmal drinnen gibt es jedoch keine Beweise und Präsentation nach außen. „Denn gerade die Flüchtigkeit – die von Anfang an etwa mit Fotografierverboten bewusst ausgestellte und herbeigeführte Vorläufigkeit und Vergänglichkeit – von Techno und den dazugehörigen Partys machen bis heute zu einem Großteil den besonderen Reiz dieser Club- und Ausgehkultur aus.“ (Feser/Pasdzierny 2016, 8f)

Das „Berghain“, als Königsklasse der Clubs von Ausschlüssen und Flüchtigkeit, so sehr wir das in unserem politischen Denken und Tun verhindern wollen, umso mehr suchen wir diese exklusiven Orte auf beziehungsweise fordern sie regelrecht ein, kommt mir vor. Ist es das „Leo“⁸, welches wir nur eine anständige Zahl von Malen durchleben müssen, bis wir dann auch davon endlich Abstand nehmen können? Mag sein oder auch nicht. Nur irgendwie ist dann doch kein Ende in Sicht. Und irgendwann wird es eine Aneinanderreihung des Ausnahmezustands. Wir haben gespürt es geht anders und was es mit uns macht. Wir wollen (und können) aber nicht in der Ausnahme leben.

Überwindung

Zugegeben, in einer dieser nicht endenden Club-Nächte, wenn man nur noch müde wartet, dass die andern auch zum Nachhausegehen bereit sind, und man der übriggebliebenen Menge beim sinnentleerten Hin und Her zusieht, kann einem schon Adorno in den Sinn kommen, der den „rhythmisch unterwürfigen Typus“ (Adorno 1941, 40f; in: Baumgärtel 2015, 69) beschreibt. Diese Gattung ist „besonders empfänglich für die masochistische Anpassung an den autoritären Kollektivismus. [...] Auf diese Weise drückt die Reaktion auf Musik ihr unmittelbares Bedürfnis zu gehorchen aus.“ (ebd.) Am Ende einer langen Party überkommt jeden, der etwas zu lange bleibt das Schaudern. Zu repetitiv und gehorsam das Getrampel, vorbei der Zauber und nichts wie weg. Irgendwann ist auch wieder genug damit, bis zum nächsten mal halt.

Auch wenn Stockhausen für seine Warnung „Techno sei eine musikalische Droge“⁹ in den 1990er Jahren vielleicht vielerorts belächelt wird, so muss man jedoch auch verstehen woher das kam, schließlich hatten „Stockhausen wie Adorno [...] erlebt, wie die Nationalsozialisten Marschmusik zu Propagandazwecken einsetzten, und besonders bei Stockhausen hatten die Militärmärsche, die er als Kind im Radio hörte, eine bleibende und gut dokumentierte Abneigung gegen repetitive Rhythmen ausgelöst.“ (Baumgärtel 2015, 110)

Sound als Substanz und somit als Drogenäquivalent zu begreifen, vor allem wenn es so stark unsere Reize und Affekte stimuliert, ist daher gar nicht so falsch. Bei aller

⁸ Leo: ein ost-österreichischer Ausruck für das „Aus“ beim Fangenspielen der Kinder, ein Ort an dem man sicher ist.

⁹ <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/908/777>

Kontextlosigkeit bestimmt also sehr wohl der Kontext wie ich diese Kultur leben will und was ich mir da zuführe. Dass Techno keine Realitäten abbildet, und wenn, dann auch nur temporär ermächtigt, steht fest. Den Technoclub kann ich nur als Ausnahmezustand begreifen. Was passiert, wenn er jedoch zur Konvention wird? Kind sein ist schön, diese Erfahrungen will ich nicht missen, aber es muss um mehr gehen. Innerhalb der Clubs vermisst man oft den Ausbruch der gängigen Konventionen, schön und gut die Wiederholung, Spaß hat sie gemacht und vielleicht ein Bewusstsein geschaffen, irgendwann will man jedoch nicht im Immergleichen feststecken. Gerade in den Clubs vermisse ich da die nötige Offenheit und wiederum anderswo vermisse ich den Freiraum, den er mir gibt.

Wir können jedoch sehr wohl den Ausnahmezustand mitgestalten und versuchen, die Erfahrungen, die wir da erleben, zu übertragen und vice versa. Was bedeutet es Musik zu machen, die den ganzen Körper spüren lässt? Wie können wir Räume eröffnen an denen experimentieren möglich ist?

Ich möchte selbst bestimmen, was ich wahrnehme, was ich höre. Selber mitmischen. Eigene Sound machen und produzieren. Rein in das Material. Die Soundwelle ist das Grundmaterial, wie wird sie erzeugt, was brauchen wir dazu? Das nächste Kapitel beschreibt dies und untersucht auf dieser Ebene gegenwärtige Verfahren in elektronischer Musikproduktion.

„nie ist der armseligkeit der zu hauf produzierten fahrräder [den kommerziellen clubs] auch noch so grauenhaft beifall geklatscht worden wie heute. dass die schlechte qualität, auf die sie sich beschränken, etwas gelten kann, liegt an dem demütigenden glauben, die menschen seien dazu geboren, gegängelt, ermahnt, abhängig gehalten, befehligt und gezwungen zu werden; die menschen seien unfähig, selbstbestimmt zu handeln und ihre eigenen freakbikes [räume] zu erschaffen.“ (BLF 2015, o.S.)

Expanded Sound

Materialbestimmung und Verfahren im Kontext von Digitalisierung

Was ist das Grundmaterial, woraus ist der Stoff gemacht, wie kann ich mein Material verstehen lernen? Wie entsteht Sound und wie lässt er sich bearbeiten? Die Beantwortung dieser Fragen subsumiere ich unter dem Stichwort *Expanded Sound*. Den Begriff leihe ich mir von der Mitte der 1960er entstandenen Filmrichtung *Expanded Cinema*. Dabei werden „[...] Grenzen der (bildenden) Kunstformen im Hinblick auf die physischen Zwänge des Materials reflektiert“ (Mayer/Pick 2005, 160). Weiter heißt es: „Untersucht werden u.a. das Zelluloid (als Grundmaterial des Films) und seine Charakteristika, die Leinwand als Oberfläche und der unmittelbare räumliche Kontext des Filmbildes, die Projektionszeit und Wahrnehmungsphänomene beim Schauen von Film. Diese Themen werden kombiniert und mit allgemeineren, medienübergreifenden Fragenstellungen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen verbunden.“ (ebd.) Das nächste Kapitel versucht in ähnlicher Weise zu analysieren.

Physikalische und physiologische Akustik

„wir kartographieren die strassen und radwege [den sound], um sie [ihn] zu sprengen und dann nach lust und laune herumfahren [produzieren] zu können.“ (BLF 2015, o.S.)

Allem voran werfe ich einen Blick in ein altes Physikbuch, ein kurzer Exkurs soll an dieser Stelle nicht fehlen: Schallwellen sind mechanische Wellen in jenem Frequenzbereich, der uns durch unser Hörspektrum gegeben ist (16Hz bis 20Hz). Sie „[...] erzeugen in der Luft Dichteschwankungen und damit Druckschwankungen. Diesen Wechseldruck nennt man Schalldruck. Die Empfindlichkeit unseres Ohres auf den Schalldruck hängt von der Frequenz ab.“ (Hammer 1959, 154) „Lautstärke ist die Empfindung, die eine Schallwelle im menschlichen Ohr hervorruft. Sie ist keine physikalische, sondern eine physiologische Größe, da sie von der Empfindlichkeit des Ohres abhängt. [...] Zwei gleiche Schallquellen zusammen ergeben keineswegs die doppelte Schallempfindung wie eine. Erst 10 solcher Schallquellen reichen dazu aus. [...] Die Empfindungsstärke wächst wie der Logarithmus der Reizstärke.“ (ebd., 155) Tiefe Frequenzen werden nicht nur mit dem Ohr wahrgenommen, sondern mit dem ganzen

Körper, wenig überraschend, gerade im Techno kommen diese stark zum Einsatz. Klassisch unterscheidet man Hörobjekte zwischen einem Knall (kurze Wellenzüge mit wenig Verdichtungen und Verdünnungen), einem Geräusch (mehrere kurze Wellenzüge die in unregelmäßigen Zeitabständen aufeinanderfolgen (unperiodische Wellen), und dem Ton (periodische Wellen die eine längere Zeit andauern). (vgl. ebd., 148) „Die Bestimmungsstücke des Tones sind: Höhe [pitch], Stärke [volume] und Klangfarbe [timbre]. Die Höhe hängt von der Frequenz der Welle, die Stärke von der Schwingungsweite (Amplitude) und die Klangfarbe vom Vorhandensein begleitender Nebentöne (Oberschwingungen) ab.“ (ebd.)

Ein Klang besteht aus einem Grundton, der die Tonhöhe bestimmt, und den Obertönen, auch bezeichnet als harmonische Teiltöne, die die Klangfarbe bestimmen. (vgl. Ruschkowski 1998, 154)

Sound als Ausgangsmaterial umfasst jegliche Klänge oder Geräusche, die generiert werden können. (vgl. ebd., 152f) Meist sind es also mehrere Überlagerungen von Schallwellen und keine reinen Töne, in der graphischen Abbildung sieht es chaotisch aus. „Sound hat [...] eine breitere Bedeutung als das deutsche Wort Klang. Er umfasst Hörbares schlechthin, tönt auch hinüber in den Bereich des Geräusches.“ (Berendt 1989, 167) Soundproduktion ist in meiner Definition die Auswahl, Generierung und Komposition von allen möglichen Hörobjekten. Sprechen wir bei akustischen Instrumenten eher von Klängen und Musik, so umschließt Sound das ganz Spektrum, ohne Wertung. Im Internet finde ich dazu ein Zitat von John Cage: „Sound does not critique, interpret, or elaborate – it does not ‚talk‘. It simply is. But the distinction between music and not-music soon collapses.“¹⁰

Elektronische Musik und Digitalisierung

„Virtually all forms of music-making are depending upon some kind of deliberately designed and specialised equipment or technology. [...] The history of musical instruments is always, in this sense, a history of technology.“ (Durant 1994, 178 in: Gilbert/Pearson 1999, 112)

Der Begriff *Elektronische Musik* umfasst nach Curtis Roads jene Kategorien: “analog and digital technologies, concrete and synthetic sound sources, and systematic and intuitive composition strategies.” (Roads 2015, x)

„Wenn seit Ende der achtziger Jahre digitale Klangerzeugungstechniken ihre analogen Vorläufer auch nahezu vollständig abgelöst haben, so bilden analoge Synthese- und

Bearbeitungstechniken nach wie vor die Basis zahlreicher digital aufgebauter Synthesizer. Neu ist lediglich die digitale Kontrolle analoger Parameter. Der große Vorteil dieser Konstruktionsweise resultiert daraus, dass die nunmehr in digitalisierter Form vorliegenden analogen Klangparameter speicherbar sind. So werden einmal gefundenen Klänge jederzeit, quasi durch Knopfdruck, exakt reproduzierbar.“ (Ruschkowski 1998, 148)

Mit der Digitalisierung des Klanges wird der Computer zum Instrument, seine Technologie ist bestimmend für den Sound. Seine Anwendungsbereiche liegen in Klangerzeugung, Klangsteuerung, Komposition und Klangspeicherung. (vgl. ebd., 233)

Mein Computer mit digitaler Software, in meinem Fall „Ableton Live“, und ein digitales Aufnahmegerät stellten anfangs meine einzigen Produktionsmittel für elektronische Soundproduktion dar. Es waren rein digitale Technologien die mir Zugang gewährt haben. Den Computer hatte ich schon, gecrackte Programme kursieren im Internet. Der Computer als Instrument birgt schier unbegrenzte Möglichkeiten und gleichzeitig wurden mit dieser Technologie alle bis dahin musikalischen Konventionen völlig aufgelöst. Varèse spricht von der „liberation of sound“. (vgl. Roads 2015, 9) Diese Liberalisierung hat aber auch seine Tücken. „Nicht nur die Klänge, auch die Instrumente, ja die komplette Studioteknologie wird einer Virtualisierung unterzogen. Was mit grafischen Benutzungsoberflächen für die Klangprogrammierung von Synthesizern begann, mündete in eine komplette Virtualisierung der Klangerzeugung (einer digitalen Nachbildung der Schaltkreise und elektronischen Eigenschaften des jeweiligen Synthesizers durch ein Programm) einschließlich der grafischen Kopie der Instrumentenoberfläche, die möglichst originalgetreu auf den Bildschirm projiziert wird.“ (Strange-Elbe/Bronner 2008, 323)

Digitale Klangerzeuger erzeugen Sounds „für die es keine räumlichen Entsprechungen mehr gibt.“ (Smudits 255) „Es ist das Prinzip der Digitalität, dass sie simulierend arbeitet.“ (Bickel 1992, 60) Graphische Benutzeroberflächen bestimmen unseren Alltag. Auch in der Musikproduktion wird mit virtuellen Oberflächen und simulativen Beschreibungen gearbeitet. Dahinter stehen mathematische Programmierungen – binäre Codes und Algorithmen bestimmen letztendlich die Ästhetik des *Sounds*. Instrumente haben keine physische, haptische Entsprechung. Schwer kann es sein, war Musikmachen bisher das Spielen von akustischen Instrumenten, wirklich Bezug zu finden. Weiters hat sich auch die Klangästhetik verändert. „Durch die Transformation von akustisch sinnlich fassbaren Schwingungen in Zahlenwerte wird das komplette akustische Universum in einer Dimension durch Maschinen editierbar [...]“ (Bickel 1992, 55), diese Konsequenz hat den Umgang mit der Musik vollständig verändert. „Der binäre Code hat nicht nur die Schriftlichkeit der Musik, die Möglichkeiten der Aufnahme oder der Vermittlung und des Vertriebes von Musik beeinflusst. Er hat un-

mittelbar in die musikalische Substanz eingegriffen. [...] Diese neuartige Materialität, die gerade keine materielle, sondern eine virtuelle Grundlage hat, hat nicht nur die ökonomischen Rahmenbedingungen von Musik verändert. Sie hat die ästhetische Erscheinung der Musik selbst verändert.“ (Stöckler 2008, 289) Im Folgenden will ich nun jene Aspekte ausführen, die mir geholfen haben das eigentliche Material und die Technologie dahinter besser zu verstehen, um damit letztendlich arbeiten zu können.

Ästhetik des digitalen Klangs

Den Unterschied zwischen analogem und digitalem Klang erkläre ich mir am besten durch den Vergleich mit dem Film. In wie weit kann ich den Klang mathematisch in kleinere Einheiten zerlegen, bis diese soweit verkleinert sind, dass die vom Ohr erfassten Schallwellen im Gehirn zu einem kontinuierlichen Klang zusammengesetzt werden?

Digitale Klangerzeugung ist mathematisch berechnete Programmierung des Computers, dabei werden „Klänge [...] nicht einfach elektronisch erzeugt, sondern zuerst berechnet, digital gespeichert und dann in einem Digital/Analog-Wandler in Signale umgeformt, die durch Verstärker und Lautsprecher hörbar gemacht werden können. Klangerzeuger, wie Oszillatoren oder Generatoren, sind in diesem Fall nicht physisch vorhanden. Ihre klanglichen Eigenschaften werden durch verschiedenartige Computerprogramme simuliert.“ (Ruschkowski 1998, 260)

Claude Shannon entwickelte ein Abtasttheorem welches besagt: „[...] dass jede Wellenform durch eine Folge von Zahlen, die die Amplitudenwerte in kurzen Zeitabständen abbilden, exakt beschrieben werden kann. Werden diese Zahlenfolgen in elektrische Werte umgewandelt, so können sie hörbar gemacht werden, was es erlaubt den Computer als Klangquelle benutzen zu können.“ (Harenberg 1989, 102 in: Bickel 1992, 23) „Ebenso wie sich das Auge durch 24 Bilder pro Sekunde zur Illusion eines kontinuierlichen Ablaufes verführen lässt – Film und Fernsehen existieren dadurch –, begnügt sich das Ohr mit ausreichend dicht aufeinanderfolgenden Ausschnitten eines Signals, um einen kontinuierlichen Klangablauf im Höreindruck entstehen zu lassen.“ (Ruschkowski 1998, 299)

Die Digitalisierung zeigt also immer nur Ausschnitte des Originals und zieht eine „Zersplitterung der musikalischen Realität“ (Bickel 1992, 24) mit sich.

Der Stoff, das Grundmaterial von Klang hat sich verändert, in dem 1994 vom Fraunhofer Institut weltweit entwickelten Standardformat Mp3 wird dies besonders deutlich. (vgl. Reynolds 2013, 94)

Mittels eines „[...] mathematisches Modells des menschlichen Hörspektrums wurde ausgearbeitet welche Daten entfernt werden könnten, da der Durchschnittshörer in der durchschnittlichen Hörsituation sie nicht bemerken würde [...] (beispielsweise werden Teile des Frequenzspektrums in Mono konvertiert, während andere – der Bereich des Hörspektrums, den die meisten Hörer wahrnehmen – Stereo bleiben).“ (ebd., 95) Das Format ist mittlerweile zum weitverbreiteten Soundformat avanciert. Dabei interessant ist, dass wir uns an diesen Sound gewöhnen, unser Gehirn hat die Veränderung längst verarbeitet wie es scheint. Unterschiede werden nur von Versierten herausgehört. Und wer weiß, vielleicht programmiert sich unser Gehirn soweit um, dass wir irgendwann das Abbild dem Original vorziehen?

Cory Arcangel, ein Medienkünstler der Arbeiten im Bereich des von mir definierten *Expanded Sound* macht, treibt dies auf die Spitze, in dem er das Mp3 File Format von Iron Maiden's 'Number Of The Beast'¹¹ 666 Mal durch den Mp3 Kodierer jagt. Damit verstärkt er die Charakteristik eines Mp3 dermaßen, dass er verdeutlicht wie die Komprimierung den Sound ästhetisch verändert. (vgl. Goldmann 2015, 191) Im Interview mit Stefan Goldman meint er dazu: „I think digital compression will be a desirable sound in the future, which I think is very exciting. You'll hear all these clips on the high end and all the other strange things it does. But if you'd go with that on Gearslutz [internet platform for audio community] today people will be like: 'This is the worst thing ever heard!' But, this, of course is necessary, and is the beauty of fashion.“ (Arcangel im Interview in: ebd.)

Robert Henke alias Monolake, Mitbegründer von „Ableton Live“, dem eben von mir erwähnten, und allgemein sehr häufig verwendeten Studio-Audio-Programm nennt das in einem Interview „musical fashion“: „I think it's a very interesting phenomenon: new sounds emerging from old instruments, not because it becomes technically possible to create these sounds just now, but because a playing technique evolves that wouldn't have been accepted as legitimate practice earlier on.“ (Henke im Interview in: Goldmann 2015, 26) Und weiter: „I'm fascinated by how a lot of what we define as 'character' now refers to aspects developers saw as errors or shortcomings.“ (ebd., 29)

Sampling und Synthese

Sampling und Synthese sind die zwei generellen Vorgänge wie elektronischer Sound produziert wird, unabhängig davon, ob mit analogen oder digitalen Material. Peter Bickel definiert diese Produktionsweisen 1992 wie folgt: „Bei der Synthese handelt es sich um rein elektronisch erzeugte Wellenformen (Sinus, Rechteck, Sä-

11 <http://www.coryarcangel.com/things-i-made/2004-004-iron-maidens-number-of-the-beast-compressed-over-and-over>

gezahn, etc.), die durch die Bearbeitung des Klanges, der Tonhöhe und der Lautstärke ihre Klangimitate akustischer Instrumente zu erzielen versuchen. Beim Sampling dagegen wird ein digitales Abbild eines Instruments hergestellt und nach eventueller Klangbearbeitung wieder hörbar gemacht. Synthesizer und Sampler markieren also gerätetechnologisch das Spannungsfeld, in dem sich die computererzeugende Musik bewegt.“ (Bickel 1992, 13) „Während der Sample also ein naturalistisches Klangobjekt matrizenhaft weitergibt, bestehen die Bausteine synthetischer Klangerzeugung aus physikalischen Schwingungsformen.“ (Bickel 1992, 13) Wenn auch in dieser Form eigentlich so nicht mehr gültig, da die Synthese von Klang wie oben erwähnt nun ebenfalls auch digital simuliert werden kann, so hilft die Unterteilung dennoch: Synthese steht für die Produktion von elektronischem Klang, Sampling hingegen für die Reproduktion von externem Klang. (vgl. ebd.) Bis auf eine Sache stimmt die Definition von Bickel bis heute. Die Imitation von bekannten Instrumentalklängen ist nicht mehr Intention der Synthese. Längst hat sich daraus ein eigenständiges Klangbild entwickelt. (vgl. Ruschkowski 1998, 134) Wurde anfänglich in der Entwicklung von analogen Synthesizern versucht Klangfarben der klassischen Instrumente möglichst nachzuempfinden, entwickelte sich der synthetische Klang und die technologische sowie kulturelle Entwicklung bald zu einer eigenen Ästhetik und vielen Genres, so auch Techno. (vgl. Strange-Elbe/Bronner 2008, 317f / Ruschkowski 1998, 113ff)

Aber was passiert grundsätzlich bei der Synthese? Und welche Parameter lassen sich bei der Klangsynthese steuern?

Die Oszillatoren (*VCO voltage controlled oscillator*) bilden den tonerzeugenden Baustein. Mit ihnen lassen sich Schwingungen mit unterschiedlichen Charakteren erzeugen (Sägezahn, Rechteck, Dreieck), die Tonfrequenz (also die Tonhöhe, *Pitch*) ist von der jeweiligen Steuerspannung abhängig, wollen wir dem ganzen etwas „Edge“ verleihen, fügen wir dem Rauschgenerator geräuschhafte Klänge hinzu. Um die Klangfarbe zu formen benutzen wir Filter (*VCF voltage controlled filter*) mit denen wir beispielsweise hohe oder niedere Frequenzen (*high pass, low pass*) unterdrücken können. Der Cut-Off setzt dabei den Punkt fest ab dem eben beschnitten wird. Die Dynamik oder auch Lautstärke des erzeugte Klages lässt sich dann mit dem Verstärker (*VCA voltage controlled amplifier*) kontrollieren. Mit dem Hüllkurvengenerator (*EG envelope generator*) können wir die Anschwellzeit (*attack time*), den Haltepegel des Spannungswerts (*sustain level*) und die Abklingzeit (*decay time*) des Tons einstellen. Das Nachklingen des Tons nach Loslassen der Taste wird durch die Ausklingzeit (*release time*) bestimmt. (vgl. Ruschkowski 1998, 154ff). Das ist die technischste Beschreibung von Soundproduktion in dieser Arbeit, einmal verstanden können wir damit sowohl analoge als auch digitalen Synthese erzeugen.

Dem gegenüber steht das Sample. Es ist eine Aufnahme eines Klanges oder eines Geräusches. Es können Umgebungsgeräusche sein, synthetisierte Klänge, Töne eines Instruments, die Möglichkeiten sind endlos und unlimitiert. Wurde anfangs noch mit geschlossenen Plattenrillen oder Tapeloops gearbeitet, sind es heute hauptsächlich digitale Aufnahmen. (vgl. Roads 67f) „A digital recording can be viewed as a kind of synthesis from millions of individual impulses, where each impulse is a sample of a waveform.“ (ebd., 67)

„Sampling makes a system of recording into a creative instrument and turns sound production into sound consumption (making choices from existing materials).“ (Cutler, 2007 zit. in: Roads 2015, 86) Ich werde später noch darauf zurückkommen, wie sich dadurch auch jene Weise verändert hat wie wir komponieren. „Die Sampling-Technologie erlaubt dem Nutzer dadurch, dass sie die analogen musikalischen Quellen in die Nullen und Einsen des digitalen Codes übersetzt, das Material zerlegen, zu verzerren oder anderweitig umzuwandeln. Ein Sampler diene daher nicht nur als Zitatmaschine, sondern fungierte effektiv auch als Instrument der reinen Klangsynthese, als etwas, das die Quellen nicht nur dekontextualisierte, sondern auch abstrahierte“ (Reynolds 2013, 291f).

Aber nicht nur in der Nachbearbeitung tun sich da Welten auf, allein schon durch die Auswahl und Platzierung des Mikrophons bei der Aufnahme kann ein und dieselbe Klangquelle neu erfahrbaren Sound erzeugen: „Durch Platzierung von Kontaktmikrophonen die in Klangschichten eines Instruments eindringen, die normalerweise nicht erfahrbare sind, verlieren solche verfremdete Klangreaktionen ihren Bezug zur durch den Menschen akustisch erfahrbaren Welt und können eine hinter den Dingen liegende, verdeckte Wirklichkeit anbieten. So ist es keine Seltenheit, dass einzelne Partikel verschiedener Samples isoliert und gemischt montiert werden: Das *Attack* eines auf den Boden geklatschten Lappens wird mit dem *Sustain* einer zugeschlagenen Tür kombiniert und ergibt eine passabel zu verwendete Bassdrum“ (Bickel 1992, 37)

Dass Samples auf derartige Weise bearbeitet werden können, dass sie nicht mehr auf ihre ursprüngliche Quelle und den eigentlichen Kontext verweisen, stößt auch auf große Kritik: „Während das bewusst gesetzte Zitat sich auf eine historische Zeit der Kultur bezieht, setzt sich das technologische Zitat des Samplers durch seine beliebige Verwendung von Totalität anstelle einer bewussten Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit. Die massive Ausbeutung aller verfügbaren Quellen sowohl im musikalischen als auch im textlichen Bereich [...] kollabiert zunehmend in einer nicht decodierbaren Dichte und gestattet nur die Wahrnehmung schlaglichtartiger Erinnerungsfetzen, die die Verschleierung der Historizität weiter beschleunigen. Die Kulturindustrie arbeitet wie ein Computer, das alles verwertet und sich selbst dabei löscht.“ (Bickel 1992,

100) Ähnlich wie auch schon Diederichsen (vgl. ebd. 2008b) verweist hier Bickel auf die Effekte von dekontextualisiertem Sound. „Die Musik, die die Realität nicht mehr symbolisieren oder auf sie verweisen kann, [...] fungiert auf diese Weise nicht mehr als ihr Abbild, sondern als eigenständiger Bereich in der menschlichen Sozialisation. Als inszenierte Wahrnehmung lässt der Kunstgegenstand den Hörer nicht durch seinen Zeichencharakter, sondern durch emotional leibhaftige Erfahrung in der musikalischen Kontemplation versinken.“ (Bickel 1992, 101f)

Vom Rhythmus zum Klang

Berendt beschreibt Rhythmus als „Harmonie in der Zeit“ (Berendt 1989, 153). Und das ist wahrhaftiger als man vielleicht denkt. Denn schon 1950 begann der Komponist Karlheinz Stockhausen in seinem Klanglabor mit Tape-Loops zu experimentieren und stellte fest, dass, wenn man diese nur schnell genug abspielte – ähnlich dem Daumenkino –, man daraus Klänge erzeugen konnte. Es ist also eine sehr interessante Erkenntnis, dass alleine durch Tempo, zwischen dieser sogenannten Mikro- und Makrostruktur gewechselt werden kann. (vgl. Baumgärtel 2015, 32) „Es sind Rhythmen, die so stark beschleunigt werden, dass sie zu Schwingungen werden. Wahrscheinlich verkörpert kein anders Kompositionsverfahren im 20. Jahrhundert so perfekt das Verlangen der Avantgarde-Musik, die Beschränkungen der physischen Realität mit Hilfe von menschlicher Ratio und Technologie zu transzendieren.“ (ebd., 105)

„Die *eine* Perspektive ist durch Relativität zu einer Vieldimensionalität geworden. Was Rhythmus ist, ist unter Umständen gar kein Rhythmus, oder ist so gestaucht, dass es plötzlich ein Melodie, ein melodisches Phänomen wird, oder ein Klangfarbenphänomen. Und dieses kontinuierliche Übergehen von einer Perspektive in eine andere *während ein und desselben Stückes*: das ist eigentlich das Thema des Komponieren geworden. Nicht mehr irgend etwas anderes zu komponieren oder darzustellen oder zu exemplifizieren oder zu konstruieren, sondern die *Transformationsmöglichkeiten der Klangmaterie sind das Thema selbst*.“ (Stockhausen 1972, 368; in: Ruschkowski 1998, 368)

Beschäftigt man sich mit der Geschichte des Loops, und Tilman Baumgärtel (ebd. 2015) gibt da einen wunderbaren Einblick, erkennt man plötzlich auch besser den Stoff, die Struktur aus der die Klangwelt die uns gegenwärtig umgibt gemacht ist. Die geschichtlichen Exkurse dienen nicht nur einer „[...] historischen Kartographie dieser vor mehr als fünfzig Jahren beginnenden Genealogie [...]“ sondern sollen zeigen, wie „[...] markante Gegenwartsphänomene sich retrospektiv auf sie beziehen lassen“ (Diederichsen 2017, 78)

Produktion und Reproduktion, Mirko- und Makroebene, die Grenzen sind fließend, die Technologie wird unüberschaubar, die Möglichkeiten grenzenlos. Wie und was wir wahrnehmen und welche Zugänge wir uns schaffen, bestimmt unsere Produktion und letztendlich die Beschaffenheit unseres Sounds, unserer Komposition. Die Kontrolle über die Technologie ist jenes Handwerk zu dem wir uns schrittweise Zugänge schaffen, um den Computer als Instrument zu begreifen der es uns möglich macht, unsere eigene Rezeption in Produktion und umgekehrt zu überführen. Wie gehen wir also vor? Auf welcher Ebene fokussieren wir beim Prozess des Produzierens? Ist es die Erforschung des Klangs, des unverkennbaren, neuen Sounds den man sucht und moduliert, oder sind es Strukturen, das Konzept, der Inhalt?

Auswahl und Bedeutung

Warum sind es beispielsweise bei Techno gerade die Maschinenklänge, die in einer neuen Art miteinander verwoben werden? Vielleicht heißt es, die unzähligen auditiven Eindrücke die uns umgeben, in eine geordnete Struktur zu bringen, um uns in diesem System auch stabil zu halten. Baumgärtel spricht von „technischem Repetieren“ welches wieder in einen „organischen Rhythmus“ verwandelt wird (ebd. 2015, 332) und bezieht sich da auch auf Walter Cannons Begriff der „Homöostase“. Damit ist die biologische Selbstregulation von biologischen Regelkreisen gemeint und beschreibt „[...] die Fähigkeit eines Systems [...], sich selbst innerhalb gewisser Grenzen in einem stabilen Zustand zu halten“ (ebd., 334). Die Arbeit mit Loops wird dann zur Methode, [...] die technisch unendlich reproduzieren Worte, Bilder, und Klänge wieder in einer für den Menschen fasslichen Form zu organisieren und dadurch der Reflexion zugänglich machen.“ (ebd., 335) „In loop-basierter Kunst wie dem Techno geht es darum, diesen Lärm wieder unter Kontrolle zu bekommen und auf kultureller Ebene eine neue Balance zwischen dem maschinellen *noise* und der menschlichen Aufnahmefähigkeit herzustellen.“ (ebd., 336f)

Die Bedeutung der Auswahl bezieht sich also auf jene Einflüsse der Umwelt, die auf das Individuum treffen, und in gefilterter Form wieder an sie zurückgegeben werden. Was spricht uns an, was löst bei uns Emotionen aus und warum? Wieder stoße ich auf das Thema der Wiederholung:

„Wenn ich mein Anhören von Hits wiederhole, dann deshalb, weil ich weiß, dass ich damit eine bestimmte Gefühlslage aufrechterhalten oder extra herstellen kann und will, und das geht dann wieder und wieder – weil ich das eben schon weiß, was sich mit diesen Hits verbindet: Ich komme bei dem und dem Lied so und so drauf – das ist eben Pop auch manchmal: Wiederholung. Und es gibt da einen ganz besonderen

Raum zwischen zwei Wiederholungen, die catchy sind. Wiederholungen strukturieren in diesem Sinne alle Musik. Diese Form von Wiederholungen schaffen ein Zuhause, einen Raum, der sich affektiv aufladen kann, also eine Stimmung produziert. Gefühle wirken lässt.“ (Geene/Hopf 2005, 308f)

Ähnlich ergeht es uns da auch beim Produzieren, wir schrauben an den Klangparametern und erzeugen eine bestimmte Abfolge, und plötzlich kommt dieses Gefühl auf, das könnte es sein, das ist es, auf dem kann ich aufbauen. Bei Popsongs nennt sich diese Stelle „Hook-Line“ – sie ist unverkennbar, ein wiederholendes Gebilde, charakteristisch für den Song, reproduziert und bei anderen Hits weiterbenutzt. (vgl. Geene/Hopf 2005, 307) „Getting hooked“ – an einer einzigen Phrase, schöner kann ein Gefühl gar manchmal nicht sein. Auch im Techno kennen wir dies nur allzu gut. Pope spricht in seinem Text „Hooked on an affect“ auf die Technoszene in Detroit an, er bezieht sich auf den schon erwähnten Begriff der *jouissance* und zitiert dabei Žižek, der im Begriff noch einmal eine wichtige Unterscheidung vornimmt: “Desire desperately strives to achieve *jouissance*, its ultimate object which forever eludes it; while drive, on the contrary, involves the opposite impossibility – not the impossibility of attaining *jouissance*, but the impossibility of getting rid of it” (Žižek 1999: 293 in: Pope 2011, 28f) und weiter: “Desire stands for the economy in which whatever object we get hold of is ‘never it’, the ‘Real Thing’; [...] drive stands for the opposite economy, within which the stain of *jouissance* always accompanies our acts” (Žižek 1999: 291 in ebd.). Wir müssen also diesen Zustand, den wir da erleben, neben der Schönheit auch als etwas sehr machtvoll begreifen. Nichts hat der Kapitalismus besser begriffen als das Produktiv machen von Affekten (vgl. ebd. 2011, 27), der Zustand der *jouissance* kann blenden. Das Begehren nach diesem Zustand, sei es *desire* oder *drive* müssen wir daher manchmal auch hinterfragen, welches Bedürfnis steckt hinter dem Gefühl und was kann ich tun um es zu befriedigen, um nicht einem Substitut hinterherzujagen?

Was mich berührt kann Aufschluss über mich selbst geben, kann aber auch Anderen Zugänge verschaffen.

„Kunstwerke sind Zeichen einer bestimmten Weltsicht. In der Rezeption von Kunstwerken können Erfahrungsgehalte vertrauter oder fremder Situationen vergegenwärtigt werden, ohne dass diese Kontexte real existieren müssten.“ (Stöckler 2008, 286) Kunst kann für mich selbst und für Andere eine vermittelnde Position einnehmen. „Für einen Moment kann man Abstand zur eigenen Sicht gewinnen und so die Eingebundenheit in die Welt aus einer gewissen Distanz betrachten.“ (Appen 2007, 270 in: ebd.)

Orientierung am Sound

„I started coming to the studio with fewer and fewer worked out pieces, and I eventually came in with nothing at all. I would just start working with that thing, the studio as the instrument. I'd say. Ok, let's start with anything – a drone or a single repeated piano note. What happens if I put an echo on that? What happens if I make that echo wobble by sending in through a tape recorder with a bent capstan? [...] As soon as I do that I start to get some feeling for the sound. It starts to become liquid or spreads out in a strange, non-recognisable way. Then I would think about adding other sounds, piling on more layers and acting very much like an abstract painter on his canvas.“ (zit.: Brian Eno in: Cunningham 1996, 301)

Sound orientated meint: “[...] a practice that takes place in the presence of sound. Here formal schemes can serve as guides, but the sonic result is the ultimate reference point. This is perceptual [...] art.” (Roads 2015, xi)

Gerade die Synthese und auch das Looping erlauben es mir, sehr tief in bestimmte Sounds einzudringen, das kleine verstellen einzelner Parameter führt mich näher an jenen sonischen Charakter, der gerade im Moment mein Gefühl trifft. Ähnlich ergeht es mir auch, wenn ich bestimmte Ausschnitte aus *Field Recordings* (Außenaufnahmen), die ich aufgenommen habe, immer wieder im Loop höre. Auch da arbeite ich solange an Rhythmen, Crescendos und Effekten bis ich etwas spüren kann, bis ich weiß, das ist mein Sound, zumindest für den Moment. „Der [...] Modus der Musikproduktion findet in einer Art Feedback-Schleife zwischen Perzeption und Technik statt. In diesem werden unter Bedingungen der Repetition hervortretende, experimentell erzeugte Klangeinheiten auditiv evaluiert und im Aufnahmemedium verfestigt.“ (Goldmann 2016, 155)

Welche Sounds uns ansprechen und welche wir verwenden, was wir daraus machen, kann also durchaus bedeutender und aussagekräftiger sein, als es von manchen angezweifelt wird. Landy meint dazu: “The speed with which music that involves sound and technology continues to evolve will not diminish. We can, for example, expect an increase of creative work involving real-world sounds that are linked to our lived experience. People interested in related fields of study should become more proactive in terms of forging paths by which to acquire greater knowledge of music and its (potential) function in society. The resulting developments could then very well lead to the increased relevance of these forms of creative endeavour.” (ebd. 2007, 230)

Hörgewohnheiten durchbrechen

„Durch Hörgewohnheiten wird mit der Zeit ein bestimmter Klang als natürlich empfunden.“ (Mayer/Pick 2005, 169) Wir gewöhnen und also an Sounds und Rhythmen, was wir als harmonisch empfinden ist Ausdruck unserer kulturellen Prägung. Wir haben uns Sound „zurechtgehört“ (Berendt 1989, 113).

Auch unsere Tonleiter ist Ergebnis von physikalischen Entscheidungen: „Musik ist denkbar ohne den Akt der Auswahl: Aus der Fülle der »möglichen« Töne, aus dem, was Norton das »Chaos der Töne« nennt, werden – um eben das Chaos zu vermeiden – nur wenige gewählt, und zwar genau die, die es auch im Kosmos und in den organischen Formen der Natur gibt.“ (ebd., 148) „Die Grundidee der temperierten Stimmung liegt in der Teilung des Tonraums in exakt gleiche Abstände, und diese Idee entspricht der Quantenmechanik Max Plancks, wonach die Wirkungen nur im Vielfachen einer kleinsten, nicht mehr zu teilenden Einheit ausgelöst werden können.“ (ebd., 149)

Dass Harmonien auch Werkzeuge der Macht sind, beschreibt Attali wie folgt: „The way in which music elaborated the concept of harmony and laid the foundation for social representation is fundamental and premonitory.“ (ebd. 1985, 59)

Harmonien, von Kepler selbst im 17. Jahrhundert kalkuliert, verbanden das Göttliche mit dem Wissenschaftlichen und vereinten das Bild der damaligen Weltsicht (vgl. ebd. 61), dies hatte folgenden Effekt „It made people believe in the legitimacy of the existing order: how could an order that brought such wonderful music into the world not be the one desired by God and required by science?“ (ebd.) Im Dienste der „Weltharmonien“ wurde also auch Ideologie geschaffen, die Störung und Dissonanz als etwas Negatives maskierte und bestehende Ordnungen stabilisierte. (vgl. ebd.)

Mit Hörgewohnheiten zu brechen und unser sonisches Spektrum zu erweitern, hat auch eine politische Komponente und ist Ziel von experimenteller Musik. Elektronische Musik hat da zusätzlich ganz neue Sphären eröffnet, weil es möglich geworden war, in die Physis des Klanges einzugreifen.

In den Anfängen des Technos waren es die nie davor gehörten Klänge der Bassline Synthesizer TB-303 und der Drum-Machines TR-808, TR-909 die faszinierten, provozierten und eine ganze Generation prägten. Mittlerweile sind uns diese Sounds so vertraut, dass wir sie nachkreieren wollen oder durch Softwareprogramme simulieren. (vgl. Strange-Elbe/Bronner 2008, 321) Ismael Wendt spricht von der Annahme, „[...] dass in Musikgeräten und Tools zur Musikproduktion kulturelles Wissen eingeschrieben ist.“ (Ismael-Wendt 2016, 17) Er stellt damit wichtige Fragen: „Welche Vorstellungen von Harmonie oder Kreativität herrschen vor? Wie und was wird erinnert oder repräsentiert?“ (ebd.)

Ich denke, dass uns die Beschäftigung mit solchen Fragen auch weiterbringen als Tutorial Videos die uns zeigen, wie man vorzugehen hat um eine bestimmtes Genre zu produzieren. Nicht selten erinnert es an ein Kochrezept: „Technik + kreative Zielsetzung + spartentypische Rhythmen und Klänge + standardisierte Verfahrensweisen + Klangschichtung und -reihung. Für Techno heißt das: Sequenzer, Synthie, Sampler, Mixer, Roland-808, -909 (und manchmal -303) + Tanz- bzw. Fühlbarkeit der Musik + Four-to-the-floor-Beat mit stets präsenter Bassdrum + innovative, mitunter geräuschhafte Klänge: Dies alles in kleinen, sich wiederholenden Klangpatterns aufeinandergeschichtet und aneinandergereiht ergibt Techno.“ (Volkwein 2016, 182) Noch eindrücklicher zeigt dies ein Video¹² welches kürzlich durch das Internet (Facebook) kursierte, in dem im Schnelldurchlauf die Produktion eines Technotracks gezeigt wird, als wäre es das einfachste auf der Welt. Produktion bedeutet immer Zeit, Wissen, Zugänge und Muße, sowie jede Menge Übung. Woran orientieren wir uns also? Wie treffen wir unsere Entscheidungen? Was ist die Voraussetzung dafür? Kreation von Sound und Komposition, auch im Techno, macht für mich ein weites Spektrum auf.

Komposition – Struktur auf unterschiedlichen Ebenen

„[...] the challenge posed by new sounds is always how to organize them compositionally.“ (Roads 2015, 109)

Bei der Komposition interessieren uns die musikalischen Zusammenhänge, die Relationen und die Strukturierungen von Sounds auf Meso- und Makroebene. Ist der Schwerpunkt hier gesetzt (zum Unterschied zur Generierung neuer Sounds), können wir anhand von unterschiedlichen ästhetischen Kategorien strukturieren, diese können sein: formal vs. intuitiv, kohärent/einheitlich vs. intervenierend/verschieden, spontan vs. reflektiert, sanft vs. rau usw. (vgl. Roads 2015, 20f)

Die unterschiedlichen Ebenen, die Mikroebene, vom Soundpartikel zu einer Struktur auf Mesoebene (Loop, Rhythmus, Melodie) bis zur der Komposition auf Makroebene sind bei elektronischer Musik stark miteinander verwoben. Einige Komponisten wie Stockhausen oder auch Vaggione gehen sogar soweit, dass sie zwischen diesen Ebenen kaum einen Unterschied sehen: „I assume there is no difference of nature between structure and sound materials; we are just confronting different operating levels, corresponding to different timescales to compose. (Vaggione 2000 o.S. zit. in: Roads 2015, 109)

Von welcher Seite wir also beim musikalischen Prozess beginnen bzw. den Schwerpunkt legen liegt also ganz bei den Produzent_innen. So gibt es die „top-down strategy“ bei der zuerst auf Makroebene das Design, die Struktur entwickelt wird und erst im Weiteren auf Mesoebene diese Strukturen mit Soundmaterial befüllt werden. Umgekehrt verhält es sich bei der bottom-up strategy“, bei der zuerst das Soundmaterial generiert wird um darauf Meso- und Markoform zu entwickeln, jeweils als Resultat der Prozesse auf der vorangehenden Ebene. „Multiscale Planning“ bezeichnet dann die non-hierarchische Kompositionsform, jede Ebene beeinflusst sich gegenseitig und wird in Relation zueinander bearbeitet. (vgl. Roads 2015, 291)

Perzeptuelles Komponieren

Bei der Komposition von Techno Tracks kann mitunter jeder Mausklick einer ästhetischen Entscheidung unterliegen. (vgl. Kühn 2009, 64) „Jedes Strukturelement war bei der Produktion einmal Gegenstand einer Entscheidung des Gefallens/Nichtgefallens. Das gilt für die Herstellung eines Klangs im Klangdesign, die Arrangierung eines Loops und Tracks im Arrangementdesign und die Auswahl von Samples oder Klangquellen beim Trackdesign.“ (ebd.) Fertige Tracks sind überwiegend nicht notierbar, sondern sind die „Summe des Produktionsvorgangs von Musik“ (Stöckler 2008, 275). Entschieden wird also aufgrund von ästhetischem Urteil. Dieser innere Vorgang kann wie folgt beschrieben werden: „In der klassischen Ästhetik spielt die Fähigkeit, Lust und Unlust zu empfinden, für die Konstitution ästhetischer Erfahrung eine maßgebliche Rolle. Ist es doch erst die wechselseitige Durchdringung von (sinnesbezogener) Reflexivität sowie einem (der Reflexion zugänglichen) Angezogensein bzw. Abgestoßensein, welche das Spezifikum ästhetischer Urteilskraft ausmacht.“ (Diederichsen 2017, 83)

Es ist das eine so zu komponieren. Die Gefahr dabei ist jedoch, Techno als Gesamtes auf die rein auditive Perspektive zu verweisen¹³. „Der Vorrang des Hörens wird nicht erst etabliert durch die isolierte Produktion im Studio und die Verbreitung als Aufnahme, die losgelöst von der Person des Erzeugers in die Welt gelangt. Die Realisation des Werkes erfolgt aufgrund des [...] experimentellen Produktionsmodus unter ständiger auditiver Evaluation. Den dadurch entstehenden Einheiten geht im Grunde kein abstrakter Bauplan mehr voraus. Wenn Techno nicht als Konglomerat zusammenhangloser Einzelbestände begriffen werden soll, bleibt daher nur die perzeptive Betrachtung übrig.“ (Goldmann 2016, 166)

„The concept of compositional organization is an abstraction – a mental plan for ordering sounds and spawning sound patterns. Any composition [...] can be seen as being

¹³ Nicht selten überkommt mich beim Durchlesen einiger Studioberichte von Technoproduzenten [sic.] das Gefühl, sie begreifen Techno also „absolute Musik“.

produced by a set of operations that are constrained by a set of rules or grammar.“ (Roads 2015, 283f)

Grammatik bestimmt Ordnung. Analysieren wir diese, können wir sie verändern.

Mehrdimensionale Patterns

Wenn ich mich zu Techno auf der Tanzfläche bewege, habe ich in meinen versunkensten Zuständen immer Muster gesehen, es war als würde ich mich durchschlängeln durch Reihen, Schichten, unterschiedlich schnell zogen sie vorbei, je nach Schwingung waren sie feingliedriger, dann großflächige Blöcke die auf mich zukamen, diverseste Farb- und Formintensitäten. Nicht mehr die narrative Erzählung eines Popsongs führte mich, im endlosen Set eines DJs waren es ineinander verwobene Muster, die der Musik Struktur und mir Orientierung gaben. Diese Welt hat mich so fasziniert, dass ich irgendwann selbst begonnen habe aufzulegen, um dieses Verweben von Mustern selbst gestalten zu können. Zufällig habe ich dann einmal ein Radiointerview von Patrick Pulsinger, einem österreichischer DJ und Produzent gehört, der von Teppichmuster und Techno berichtete. Visuelle Muster oder auch *Patterns* bildeten auch die Grundlage vieler Kompositionen der Minimalisten der 60er. Diese waren wiederum Grundstein für Techno. Soundorganisation und Komposition so zu denken, wie ich sie instinktiv immer gesehen habe, war ausschlaggebend, dass ich den Schritt zur eigenen Soundproduktion gegangen bin und war auch Startschuss für die Recherche für diese Masterarbeit.

Was bedeutet es also nach Mustern zu komponieren? Morton Feldman, ein Komponist der einige seiner Werke am visuellen Aufbau von Mustern orientierte und dafür auch Webmuster von traditionellen Teppichmustern heranzog, schrieb dazu in einem Essay: „The most interesting aspect for me, composing exclusively with patterns, is that there is not one organizational procedure more advantageous than another, perhaps because no one pattern ever takes precedence over the others. The compositional concentration is solely on which pattern should be reiterated and for how long.“ (Feldman 1985, 129)

Visuelle Darstellungen von Partituren mit Farben und Formen haben insgesamt lange Tradition. Sie können eine Verbindung schaffen, Struktur geben, ein Experiment sein. Robert Farris Thompson, ein Kunstprofessor in Yale, argumentiert, dass man, sobald man Musik in Mustern sehen kann, diese in vielen Dingen zuordnen und erkennen kann. Als Beispiel führt auch er afrikanische Teppichmuster an, in denen man den Rhythmus der Musik erkennen kann. (vgl. Byrne 2012, 195) Muster können den Rahmen für einen experimentellen Ansatz geben. Ich schaffe mir ein System, teile zu und halte mich an Regeln um zu sehen was dabei rauskommt. Ich visualisiere eine

Übersetzung zur Musik. Ich entwickle meine eigene Notierung. Interdisziplinäre Vereinigung. Transzendenz. „Jede Reihe wird also in der anderen wiederholt, während sich zugleich der Vorbote von einer Ebene zur anderen verschiebt und sich in allen Reihen verkleidet.“ (Deleuze 1992, 363)

Der Zusammenhang von Komposition und Teppichmuster bezieht sich jedoch nicht nur auf das Visuelle, sondern auch auf die Technik des Webens selbst. Mein Vater, der das Handwerk ursprünglich gelernt hat, erklärt mir die Zusammensetzung von Webmustern auf struktureller Ebene anhand seines Handwebstuhls. In der Weberei werden sogenannte „Rapporte“ (Muster) immer durch die Art (Struktur, Parameter) des Webstuhls eingegrenzt. Die Teppichmuster müssen vorausgeplant werden und sind eine Kombination aus Möglichkeiten, die sich aus der Anzahl der Schäfte und Tritte und den Trittfolgen ergeben. Diese Voraussetzungen werden dann weiter gestaltbar durch Auswahl des Garnes, der Fadenstärken und Farbfolgen von Kette und Schuss (Attribute). (Franz Kauer, vgl. dazu auch Kircher 1979, o.S) Muster unterliegen also immer einer bestimmten Struktur und sind durch Parameter und der Auswahl an Attributen gestaltbar. „Um ein gleichmäßiges Gewebe zu bekommen und um bei der Vielfalt an Fäden nicht alles zu verwirren, ist es notwendig, sorgfältig und systematisch die Vorbereitungsarbeiten zum Weben zu treffen [...]“ (ebd., 39)

Diese Erkenntnis ist auf die Organisation mehrdimensionaler *Patterns* in der Musik übertragbar. Selbst zum Vorwort von Susanne Kircher zu Arbeitsweise und Musterfolgen in der Weberei kann ich Parallelen ziehen: „Ein handgewebter Stoff ist gut und zugleich ästhetischer Genuß, wenn beim Entwurf Gestaltung und handwerkliche Ausführung in Einklang gebracht werden konnten. Neben schöpferischen Kräften und Fantasie setzt das Entwerfen eines solchen Stoffes ein Wissen um die Technik des Webens, um Bindungen und deren Spielarten voraus. Je besser die Technik beherrscht wird, um so freier und eigenständiger kann das Ergebnis werden. Dabei ist nicht wichtig, technisch sehr kompliziertes zu entwerfen, im Gegenteil, oft liegt gerade im Einfachen das Reizvolle, in der Beschränkung beim Einsatz der Mittel das Ausdrucksvolle.“ (ebd., 5)

Caterina Barbieri, eine italienische Soundkünstlerin, beschreibt ihr Albumrelease „Patterns of Consciousness“ 2017, worin sie ausschließlich verwobene Patterns mit einem Buchla Synthesizer spielt, wie folgt: "A pattern creates a certain state of consciousness. Once it is created, the pattern stands as an object exactly like the sound waves which generate it. We are at the same time inside and outside of the object. While being it, we observe it. Over time we become familiar with the inner structure of the pattern. We decode its gravitational centres, where our psycho-motor attention is attracted, where everything seems to be drawn. When a change in the pattern oc-

curs it causes a perturbation of the previously established field of forces. This causes consciousness to fracture, potentially unfolding layers of perceptions we weren't aware of or simply suggesting that we access only a fraction of our psychic potential. The layered nature of consciousness and the relativity of perception are some of the biggest secrets we can experience through sound.“¹⁴

In der elektronischen Musikproduktion bilden Sequenzer jene Steuerzentrale, die der Webstuhl in der Weberei bildet. Sequenzer befehlen verschiedenen Klangerzeugern, wann sie welche Sounds auszugeben haben. Wie der Name schon sagt, werden dabei Sequenzen aneinandergereiht und geschichtet, dadurch entstehen die Patterns, die dann montiert werden. (vgl. Bickel 1992, 40) Diese Vorgangsweise bzw. Technologie führt zu den starren Wiederholungen, die wir von Techno kennen. „Während so der Reichtum an Variationen aus dem Fokus ästhetischer Bewertung gleitet, schiebt sich die Bedeutung der Präzision hinein: Die Ästhetik des Maschinellen bestimmt rückwirkend die Ästhetik des menschlichen Spiels.“ (Bickel 1992, 41)

Musik in Mustern zu denken und zu organisieren ist ein non-hierarisches Vorgehen, es ermöglicht Anderen leicht einzusteigen und eröffnet Räume für Interpretation. (vgl. Byrne 2012, 195f) “This type of score views music as a set of organizing principles rather than a strict hierarchy – the latter viewpoint usually ends up with melody at the top of the pile. It's an alternative to the privileged position melody is usually given – it's about texture, patterns, and interrelationships.” (ebd., 196) Muster dienen als Regelwerk oder Grammatik die Kollaboration und Partizipation, sowie gemeinsames improvisieren möglich machen.

Iannis Xenakis, ein griechischer Komponist, der mit unglaublich komplexen graphischen Notationen arbeitete, meinte: “This is a way of granting a generous degree of freedom in the interpretation of their work, while simultaneously suggesting and delimiting the organization, shape, and texture of their pieces across time.” (Xenakis o.S. in: Byrne 2012, 194)

Muster, Regelwerke, Systeme: sie können uns einschränken, sie können aber eben auch enorme Freiheit schaffen. Wichtig ist die Strukturen zu erkennen und in sie einzugreifen.

Algorithmen – der Computer als Komponiermaschine

1998 schreibt Ruschkowski: „Ein Algorithmus generell wird definiert als eine Handlungsvorschrift zur Problemlösung in endlich vielen Schritten. Das kann etwa ein Kochrezept sein oder auch das Betriebsprogramm einer Waschmaschine. Die Erforschung und Analyse von Algorithmen ist heute eines der zentralen Arbeitsfelder in Mathematik und Informatik.“ (ebd. 1998, 284) Damit hatte er wohl recht, denn 20 Jahre später bestimmen sie unsere Informationsgesellschaft und nehmen uns Entscheidungen ab. In wie weit wir dadurch mehr Freiheit gewonnen haben, bleibt zu diskutieren, aber das ist wohl ein anderes Thema.

Algorithmen können den digitalen Sound bestimmen, Algorithmen können aber auch als kompositionstechnisches Mittel eingesetzt werden. Ada Lovelace (1815-1852), eine Mathematikerin war maßgeblich an der Mitentwicklung des Vorläufers des ersten modernen Computers beteiligt. Inspiriert von den Lochkarten, mit denen man die Muster für Jacquardwebstühle einstellen konnte, veröffentlichte sie den ersten Algorithmus für Computer, der binäre Code on/off war geboren. Sie war es auch, die erstmals die Vermutung äußerte, dass eine solche Maschine auch Musik schreiben könnte. (vgl. Hinkle-Turner 2006, 13) Pratt zitiert Lovelace die feststellte: „The engine might compose elaborate and scientific pieces of music of any degree of complexity or extent if one could define sound mathematically in terms of its fundamental relations in harmony.“ (Pratt 1987, 122; in: Hinkle-Turner 2006, 13)

Schwingung, Harmonie, Musik, Muster, Abfolgen, Mathematik, Computer, Algorithmen: Mitte des 19. Jahrhunderts nimmt alles seinen Lauf, der Computer, als Ordnungsinstrument wird zur Komponiermaschine (vgl. Bickel 1992, 75f)

Automationsvorgänge nehmen uns Arbeit ab, die wir vorher selbst machen mussten. Dies gilt ab jetzt auch in der Musik: „I automate whatever can be automated to be freer to focus on those aspects of music that can't be automated. The challenge is to figure out which is which.“ (Laurie Spiegel o.S. in: Hinkle-Turner 2006, 47) Laurie Spiegel, eine amerikanische Komponistin, entwickelte 1986 die „Music Mouse“, ein Computerprogramm, das es ihr ermöglichte, sich auf Klangfarbe, Dynamik und allgemeine Form und Phrasierung zu konzentrieren. Die Details von melodischen und harmonischen Entscheidungen wurden in erster Linie an den Computer delegiert. Damit automatisierte sie einige Aspekte ihrer musikalischen Entscheidungsprozesse, um sich stärker auf die Echtzeit-Kontrolle von anderen zu konzentrieren. (vgl. Hinkle-Turner 2006, 46)

Gegenwärtig werden mit Algorithmen neue Kompositionsverfahren und Organisationsstrategien aller möglichen Sounds generiert. „We live in an age of sonic wealth. One can record and store any sound, synthesize new ones, and transform them endlessly. This capability alone has dramatically changed the compositional landscape. [...] It motivates a quest for fresh organizational strategies and leads to a new conception of musical organization involving any possible sound unfolding on multiple timescales. It takes into account the level of microsound, where granular processes often suggest fluid rather than fixed sound morphologies. This leads to new stream and cloud models, as well as processes of coalescence, evaporation, and mutation of sound that reach away from the conception of music as solely and interplay of fixed notes in metrically aligned rhythms.“ (Roads 2015, 283)

Immer feingliedriger und organischer, immer intelligenter werden die Systeme. Als ich mit einem Freund in Berlin Friedrichshain spazieren gehe, entdecken wir ein Graffiti: „The Future is singularity“. Wahrscheinlich. Aber nicht unbedingt.

Presets

„Presets as tools for managing complexity.“ (Goldmann 2015, 19)

„Presets im Kontext der Musikproduktion meinen unter anderem Voreinstellungen von Parametern zur Klangbildung, Filtern, vorgegebenen Quantisierungsrastern und so weiter. Sie kommen zum Beispiel in Geräten und Programmen als werksmäßig vorgefertigte Musikpatterns, Sounds, Rhythmen sowie Effekte (vorbereitete Hallräume, Echo-Wiederholungszeiten u. Ä.) vor.“ (Ismaiel-Wendt 2016, 5)

Kaum ein Thema wird in der elektronischen Musikproduktion mehr diskutiert als die Verwendung von Presets, und ob bei ihrer Verwendung dann überhaupt noch von eigener, künstlerischer Produktion gesprochen werden kann. Es ist wohl eine persönliche Entscheidung, inwieweit Presets bei Soundproduktionen in Verwendung kommen. Ich werde im nächsten Kapitel zum Verhältnis von Original und Kopie bei künstlerischer Praxis eingehen, und auch im Kapitel *Soundselfies als Commonplace* darauf zurückkommen.

An dieser Stelle soll aber jener Aspekt behandelt werden, der das Zustandekommen, also die Entstehung und Festsetzung von Presets, hinterfragt. „Zunächst einmal erscheinen Presets [...] rein (technischer Natur) zu sein. Sie wirken zumeist unauffällig und hintergründig, verkürzen vielleicht Arbeitsschritte und verschwinden als Selbstverständlichkeiten.“ (Ismaiel-Wendt 2016, 5) Presets „[stehen] metaphorisch in Zusammenhang mit dem Prozessieren von Wissen [...]. Im Sinne postkolonialer Studien

werden Presets als Matrizen verstanden, die Wahrnehmung mitbestimmen und mit denen beispielsweise Kulturen differenziert werden.“ (ebd., 6f)

Presets rufen Assoziationen vor, sie enthalten erkennbare Aspekte, das Bekannte wird als gut empfunden und vom Anwender übernommen. (vgl. Henke im Interview in: Goldmann 2015, 44) Presets können als machtvolles Steuerungsinstrument eingesetzt werden. In seinem Buch „post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge“ setzt Ismaiel-Wendt die Entstehung und den Einsatz von Presets in einen breitem Kontext: „Presets – positiv begriffen – befriedigen Bedürfnisse und vereinfachen das Musikmachen. Presets, eher pessimistisch aufgefasst, standardisieren und sind ästhetisch hochgradig suggestiv. Die einschränkende Kodierung und formsprachliche Bestimmtheit bedeuten buchstäblich (Regelung) von präfixierten, präfigurierten (Vorstellungen). Wie Formulare erwerben sie tragfähige Selbstverständlichkeit und (Formautorität). Da sich hinter Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung und ästhetischen Vorstellungen immer Wissenshierarchien verbergen, sind Presets auch als symbolische und kulturelle (Kapital-)(Steuerungen) zu verstehen.“ (Ismaiel-Wendt 2016, 5)

Bevor also die Diskussion vom Zaun gebrochen werden soll, ob Presets den Wert von künstlerischer Praxis, in unserem Fall der Musik, mindert, beziehungsweise Fragen von Autorschaft in Frage stellt (vgl. DeSantis 2015, 63) sind folgende Fragestellungen ebenfalls von Bedeutung: Begeben wir uns mit der Vorselektion von Komplexität in Abhängigkeit? Ab wann sprechen wir von Preset, wann ist es Werkzeug? Ist nicht ein Instrument auch ein Preset? Ich kaufe den Computer, kaufe das Programm, kaufe die Mikrophone und Lautsprecher, kaufe die Instrumente. Stefan Goldmann fragt: „Presets of mind. Isn't a lot of music more generic than we'd like to think?“ (ebd., 2015, 14)

„Ableton Live“ – ein Verwaltungsprogramm

Die Digitalisierung und das Aufkommen von anwenderfreundlichen Studiosoftware wie „Ableton Live“ macht es möglich, dass Soundproduktion nun auch im Amateurbereich stattfinden kann. Ich werde im nächsten Kapitel noch auf die vermeintliche Demokratisierung eingehen.

Öffnet man „Ableton Live“ hat man erst das Gefühl vor einer Excel-Tabelle zu sitzen, als Anfängerin bedeutete es für mich viele Anläufe: Workshops, Tutorials, Soundklassen und Unterstützung durch den Freundeskreis, bis ich mich in der Struktur zurecht fand. Wenig intuitiv und unübersichtlich erscheint die Oberfläche bei gleichzeitiger Tabellenstrenge. Insbesondere die „Session Ansicht“, die eigentlich zur Improvisation einlädt, hat eher etwas von einer strengen formalen Verwaltungsstruktur, in bunte Kästchen werden die Soundstücke (Clips) eingetragen, die Library besteht aus den typischen

Ordnungslisten des Computers. (vgl. Ismaiel-Wendt 2016, 118ff) Bei der Funktionsbeschreibung der Software spricht Ismaiel-Wendt von einer Form der „Temperierung“ (ebd., 142) digitaler Audiofiles: „Algorithmisierung, Quantisierung, Timestretching- und Tuning-Machenschaften solcher Software [...] ist, zumindest aus eurozentrischer Sicht, wieder eine epochale Form der Stimmung. Es ist die digitale Stimmung von Audiodateien, um möglichst viele von ihnen in einem Zusammenhang spielbar zu machen. Clips werden nicht klassifiziert, sondern systematisiert. Durch das ähnlich gemachte Einlesen und Einspielen der Klanggestalten, durch die Reduktion von Differenzen können die Audiodateien in Beziehung zueinander gesetzt werden.“ (Ismaiel-Wendt 2017, 142) Und weiter: „Über oder hinter dem Signalfuss- und Kombinationsversprechen steht das Ideal oder Begehren oder die Kulturtechnik «Synchronisation». Der in diesem Zusammenhang relevante AL-Befehl «globale Quantisierung» kommt in seinem Duktus doch eher einer kulturimperialistischen Variante der Kulturtechnik «Synchronisation» nahe oder einer übersteigerten bürokratischen Phantasie als der oben zitierten «freien», «experimentellen» Idee einer Session und Improvisationen, denen «(fast) keine Grenzen» gesetzt werden.“ (Ismaiel-Wendt 2016, 133) Eröffnet „Ableton Live“ also unzählige Möglichkeiten, hilft mir Ismaiel-Wendt es auch als Normierungsinstrument von digitaler Soundästhetik zu erkennen. Die Art der Darstellung, wie sortiert und geordnet wird, mit welchem Werkzeug wir arbeiten ist auch immer mit einer bestimmten Ausrichtung verbunden und trägt zur Logik und Kommerzialisierung unseres Denkens bei. Sich dieser Tatsache bewusst zu sein ist ein erster Schritt. Wege zu finden das sonische Gedächtnis stets zu erweitern und unabhängig von kommerziellen Produkten zu halten ein zweiter, der gegangen werden kann, sofern man sich darauf fokussieren kann und will.

Robert Henke, der von Stefan Goldmann auf diese Normierungen in Folge der breiten Verwendung von „Ableton Live“ angesprochen wird, spricht von Feedbackloops: „A piece of software offers certain tools, and it doesn't offer others. The existence of these tools forms the result of those who use them, but the actual results yield new desires for further tools. Such reciprocation has always been a feature of instrument making which eventually leads to a well-tempered piano with a hammer mechanism. At such a point the instrument's sonority is cemented. With music software, one would assume that this connection is way looser and probably it is in direct comparison. Yet, still a canon of works evolves in accordance to how the software is designed. Desires for changes to the software stem from desires to extend this canon into certain directions. The result then is never a field of equally-weighted possibilities, but some turn out to be easily accessible, others to be difficulty accessible. And that's how directions or biases arise. This almost seems to be determined by nature. It is how evolution works.“ (Henke im Interview in: Goldmann2015, 39)

Der Computer als Instrument mit seiner eigenen Klangfarbe, Programmierer_innen als Instrumentenbauer_innen, Anwender_innen als Musiker_innen und Künstler_innen. Gegenseitig sind sie aufeinander angewiesen, im besten Fall arbeiten sie zusammen und entwickeln das sonische Spektrum immer weiter.

Kritik an der Kontrolle des Klanges

Zum Ende dieses Kapitels soll hier noch eine ganz andere Perspektive hinzugefügt werden die uns John Cage gibt, der von der strengen Kontrolle der Klänge nicht viel zu halten schien. Die Komposition sollte „[...] frei sein vom individuellen Geschmack ihres Produzenten, frei von Tradition und Erinnerung. Es sei nicht Aufgabe des Menschen, den Klang unter seine Kontrolle zu bringen; vielmehr habe er ihn in seiner Freiheit zu belassen. Wie im menschlichen Zusammenleben dürfe es in der Musik nicht um Unterwerfung gehen, sondern um eine Einordnung in bestehende Zusammenhänge. In Musik und Leben gleichermaßen sei es Aufgabe des wahrnehmenden Individuums, selbst herauszufinden, was schön und bedeutsam ist. Aus diesem Grund finden sich bei Cage keine herkömmlich »komponierten« Strukturen. Er reduzierte die Klassifikation musikalischen Materials auf seine wesentlichen Eigenschaften, nämlich auf Klang und Stille.“ (Ruschkowski 1998, 184f)

Welche Herangehensweise entwickeln wir? Welche Fähigkeiten müssen wir uns dafür aneignen? Welcher sonische Charakter zeichnet uns aus? Wie kombinieren wir Geräusch und Klang? Welche Instrumente wählen wir? Arbeiten wir mit Aufzeichnung oder live? Wie organisieren wir die Klänge? Welche Techniken eignen wir uns an? Welchen Umgang entwickeln wir mit Voreinstellungen? Zur Beantwortung dieser Fragen ist es hilfreich, den Kontext auf generelle Aspekte digitaler kultureller Produktion zu erweitern.

Zeitgeist

Übertragbarkeit von popkultureller Theorie der Visual Arts auf gegenwärtige Aspekte von Soundproduktion

**„Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand.
Ich addiere und subtrahiere, kontrolliere und komponiere.
Und wenn ich diese Taste drück', spielt er ein kleines
Musikstück.“¹⁵ (Kraftwerk 1981, „Taschenrechner“)**

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der digitalen Vervielfältigungskultur und den Auswirkungen auf elektronische Musikproduktion. In Diskursen rund ums Auflegen und Soundproduktion kursieren oft Wertungen und reaktionäre Kritik an diesen Entwicklungen. Geniekult, Originalität und Expert_innentum, mit denen man in der praktischen elektronischen Soundproduktion immer wieder konfrontiert ist, sind letztendlich Ansprüche an eine künstlerische Praxis, die nur aus einer sehr machtvollen (patriarchalen, kapitalistischen) Position entstehen können. Dieses Kapitel eignet sich popkulturelle Theorien der Kopie bzw. des Readymade in den Visual Arts an, fragt nach deren Übertragbarkeit in Diskurse elektronischer Soundproduktion und vermittelt meine Sichtweise zum Umgang mit dem gegenwärtigen Zeitgeist¹⁶.

Die vielbesagte Demokratisierung der Produktionsmittel

„wir können heute machen was wir wollen, bzw. so tun, als könnten wir machen, was wir wollen. das ist unsere freiheit. das ist die einzige freiheit, die wir haben. es ist nicht viel, aber immerhin. diese chance sollten wir nutzen. nieder mit dem product placement. scheiß auf die demokratisierung der produktionsmittel. sie ist eine verdammte verarschung. auch nur ein weiteres produkt der industrie – wenn auch der kulturindustrie, die dir den mund wässrig machen will mit pseudochancen und virtuellen freiheiten. mach dein ding und lege es in einen schuhkarton unter dein ikea-bett, und du wirst sehen, nach deinem tod wirst du reich sein.“

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=9_jNlowu1uk

¹⁶ Den Begriff Zeitgeist verwende ich als Chiffre der für mich undurchdringlichen Gegenwart, den ich anhand von ästhetischen Konvergenzen zu beschreiben versuche.

**es ist total egal, was du machst, hauptsache du machst es.
dein ausgelutschtes menschaschinenkonzept ist ein eskapisti-
scher lebensentwurf für langweiler.“ (Weiser 2005, 169)**

Die Hoffnung nach Demokratisierung von musikalischer Kunstproduktion gibt es seit Walter Benjamin – der in der „breiten Etablierung von Film und Radiophonie die Emanzipationsmöglichkeiten des Volkes und deren Teilhabe am künstlerischen Produktionsprozess“ (Benjamin 1963, 29 in: Bickel 1992, 119) beschrieb. „Er sah in der massenhaften Verbreitung der Apparate eine begrüßenswerte Entwicklung zur Verschmelzung von Produzent und Konsument.“ (ebd., 120) So „ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. [...] Der Lesende ist jederzeit bereit ein Schreibender zu werden.“ (ebd.)

Dass durch die Digitalisierung die Zugänge zu elektronischer Musikproduktion sehr viel breiter geworden sind, steht außer Frage. Dass wir jedoch lange davon entfernt sind chancengleiche Zugänge in unserer Gesellschaft zu ermöglichen, und daher noch lange nicht von Gleichberechtigung oder Demokratisierung der Produktionsmittel sprechen können, ebenfalls. Wenn ich also von meinem Zugang als Amateurin spreche, den ich ebenfalls nur als beschränkt offen wahrgenommen habe, so ist mir dennoch klar, aus einer privilegierten Position heraus zu sprechen. In meiner weiteren Argumentation möchte ich jenen Raum näher beschreiben, der mir durch diese Möglichkeiten gegeben wurde und die jeweiligen Wirkungen betrachten.

In der elektronischen Musikproduktion sind wir angewiesen auf Maschinen und Computer. Befinde ich mich also nicht in der unmittelbaren Kenntnis des Instrumentenbaus, in diesem Fall des Programmierens oder der Elektronik, so werde ich Anwenderin bleiben, jemand der die Instrumente zu bedienen weiß, zu spielen weiß. Das bringt mich natürlich in Abhängigkeit dieser Technik und macht mich zu gewinnbringenden Konsumentin und aktiven Teilnehmenden des kapitalistischen Systems. „Die gegenwärtig praktizierte Bausteinstruktur garantiert eine Beständigkeit dieses Warenhandels: Sowohl auf der Hardwareseite des Musikinstrumentariums wie auf der Softwareseite der musikalischen Partikel, Samplebibliotheken und Sounddatenbanken darf das jeweilige Fabrikat nur eine Zwischenform darstellen, das nach kurzer Zeit durch das Nachfolgeprodukt ersetzt werden muss.“ (Bickel 1992, 120) Dabei entsteht eine Verschiebung vom produzierenden Subjekt zu einem passiv konsumierenden. „Doch wenn sich die musikalische Betätigung durch die von der Musikalienindustrie geförderte Bausteinstruktur auf das Variieren von vorgegebenen Fremdmaterial und damit dem Ergötzen an „Presets“ beschränkt, erscheint die Situation des massenhaft reproduzierenden Musikoperators als die eines Gefangenen, der sich mit jedem Kauf eines neuen Musikcomputer nicht dem vermeintlichen Weg in die Freiheit nähert,

sondern die ihn umgebene Mauer mit einem Stein erhöht.“ (ebd., 120f) Bickel sah also schon 1992 die Abhängigkeit, in die uns der Computer als „rhizomatischer Gefährte“ (Fricke 2005, 53) begibt und sah den Auswirkungen im Bezug auf elektronische Musikproduktion eher pessimistisch entgegen.

**„«wer mit dem auto fährt,
kommt nie zurecht;
wer sich nicht selbst antreibt,
bleibt immer knecht.» (BLF 2015, o.S.)**

Heute spüren wir diese Entwicklungen durchzogen auf alle Lebensbereiche und sind gefordert einen Umgang damit zu finden. Trotz allem, Digitalisierung birgt auch viele Chancen, die Verbilligung der Produktionsmittel hat Vielen die Möglichkeit gegeben selbst zu produzieren. In meinem Fall war es anfangs Video und danach Musik. Ich verkörpere also genau jenen Typus „ProsumerInnen“ (Smudits. 2013, 13), der im musikwissenschaftlichen Kontext seit Anfang der 1980er Jahre kursiert. Gemeint ist damit die „Aufhebung von produzieren und konsumieren [...], und zwar konkret im Hinblick auf die Neugestaltung verfügbarer Musik durch Manipulation mit digitalen Medien.“ (ebd.)

Smudits sieht ProsumerInnen als die „[...] wesentliche Gruppe unter den Musikschaffenden der Zukunft, die ähnlich wie ehemals VolksmusikerInnen 'frei verfügbare' Musikstücke immer wieder neu bearbeiten (interpretieren), die aber andererseits wiederum spezifische, nicht selbstverständliche Kompetenzen, und zwar vor allem in Bezug auf Computernutzung, besitzen müssen.“ (ebd. 2013, 13)

Produzieren, vor allem durch zunehmende Prekarisierung der Kulturarbeit, bedeutet im Bereich des Musikschaffens „[...] eine Veränderung des unmittelbaren künstlerischen Arbeitsprozesses.“ (Smudits 2008, 246) Eine Reihe von beruflichen Tätigkeiten subsumiert sich und wird nicht selten von einer Person ausgeführt, die am besten technische, künstlerische und kaufmännische Faktoren vereinen sollte. (vgl. ebd.)

„Nie zuvor war es so wichtig, Sounds zu suchen, zu finden, zu kreieren. Es bedarf keiner ausführlichen Erläuterungen, um zu erkennen, dass mit diesen Entwicklungen das Verhältnis zwischen Musikschaffenden, Produzenten und Technikern völlig neu strukturiert wird. Denn was heißt einen Sound kreieren? Ist dies eine kompositorische, eine interpretatorische oder eine produktionstechnische Tätigkeit? Vermutlich keines von den dreien und doch alles gleichzeitig. Die Trennung von Komposition, Interpretation und Produktion ist daher kaum mehr sinnvoll und möglich [...]“ (Smudits, 260).

Produktionsmittel, unbegrenzte Speichermöglichkeiten und Klangparameter zu Verfügung zu haben bedeutet neben der Kompetenzerwerbung dann vor allem auszuwählen und einen Schwerpunkt zu finden.

Sampling – zwischen Readymade und (subversiver) Aneignung

Reynolds spricht von der „Cut-and-Paste-Mentalität des digitalen Zeitalters“ (ebd. 2013, 382) und stellt fest, dass „die Idee von Originalität und Innovation [...] nicht nur obsolet, sondern schon immer nichts anderes als ein Mythos gewesen [ist].“ (Reynolds 2013, 381) Bourriaud schreibt: „Im digitalen Zeitalter sind *das Stück, das Werk, der Film und das Buch* Punkte auf einer beweglichen Linie, Glieder einer Zeichenkette, deren Bedeutung von der Position abhängt, die sie einnehmen. Somit definiert sich das zeitgenössische Kunstwerk nicht mehr als Vollendung des schöpferischen Prozesses, sondern als Interface, als Erzeuger von Aktivitäten.“ (ebd. 2009, 187) Digitalität zeigt etwas, „was schon die ganze Zeit der Fall war, was aber erst jetzt sichtbar wird, weil man neu und anders kopieren kann – als identische Kopie. Damit ist das Verhältnis von Original-Kopie nicht mehr hierarchisch zu denken. Das heißt nicht, dass es keine Originale mehr gibt. Der Begriff des Originals wird nicht beseitigt, er wird viel mehr verdoppelt.“ (Bunz 2005, 193)

Gegenüber diesen Stimmen stehen die Regeln des Marktes, der dazu zwingt „[...] in sich abgegrenzte Werke zu schaffen, die als abgegrenztes, unteilbares Gut am Musikmarkt gehandelt werden können. Prozessualität von Musik, der Fokus auf ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen, das Werden von Musik, ist kein Parameter des Marktes. Auf dem Markt werden Produkte und Dienstleistungen gehandelt, aber nicht Prozesse.“ (Stöckler 2008, 287f)

Den Fokus also mehr auf die Bedingungen zu richten und das Werden, den Prozess, kann auch als kritische Haltung verstanden werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Idee der Auswahl bzw. der Entscheidung im Gegensatz zur Herstellung mit dem Readymade von Marcel Duchamp erstmals in der Kunst verhandelt. (vgl. Bourriaud 2009, 158) Dabei machte Duchamp eine für mich sehr wichtige Aussage: „Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and readymade products we must conclude that all the paintings in the world are 'readymade aided' and also works of assemblage.“ (Duchamp 1961, 142; in: Roberts 2007, 53) Theorien über das Readymade in der bildenden Kunst schufen eine bedeutende Transformation der Begriffe der Arbeit in Kunstwerken über alle Disziplinen hinweg: „[...] how the artist labours, and as such, how notions of technique and skill shape the subjectivity of the producer“ (Roberts 2007, 63) Das Readymade lies erahnen: „[...] that making art is perhaps closer to the making of other, non-artistic things than aesthetic discourse allowed, and that the making of other things might be transformed in the light of how artists made things.“ (ebd.)

In diesem Zusammenhang hört man in den Kulturwissenschaften oft die Frage nach Autorschaft. 1969 fragt Foucault nach der Funktion des Autors, und schreibt dazu: „We can easily imagine a culture where discourse would circulate without any need for an author. Discourses, whatever their status, form, or value, and regardless of our manner of handling them, would unfold in a pervasive anonymity“ (Foucault 1998, 314 in: Navas 2012, 136). Roland Barthes schreibt 1986 vom „Tod des Autors“, ab nun sind es die Rezipienten die Diskurse produktiv machen können. (vgl. ebd., 134) Für die elektronische Musik passte das Konzept perfekt, mit dem Einsatz von „[...] Wiedergabegeräten als Instrumente (Turntable, Sampler) stellt sich in der Musik die Frage nach der Autorenschaft neu.“ (Mayer/Pick 2005, 156) Das Dispositiv der klassischen Ästhetik „Werk – Original – Autor/Schöpfer“ (ebd.) und der kapitalistischen Version „Werk – Copyright – Autor“ (ebd.) schien dekonstruiert. Heute ist klar, dass das Konzept nicht ganz aufgegangen ist, der „Rolle der Technik als Mittel zur Dekonstruktion bürgerlicher Ästhetiken und Machtverhältnisse [wurde] ein zu hoher Stellenwert beigemessen.“ (Mayer/Pick 2005, 156).

Was aber bleibt, sind gewisse Positionen und Haltungen dazu: „Sampling ist nichts Neues, weder in der Kunst noch im Leben. Jedes Mal, wenn man ein Wort oder eine Redewendung gebraucht, kreiert man, wissentlich oder nicht, eine Pastiche, zusammengesetzt aus all den vorhergehenden Sprachgebärden. Evolution bedeutet nichts anderes als die Wiederverwendung alter Mittel in neuen Zusammenhängen, sei es in der Biologie, der Technologie oder der Kultur. Wir gebrauchen da Alte, um das Neue zu erschaffen, und das Neue ist somit immer auch alt.“ (Noë 2011 in: Reynolds 2013, 382)

Damit schließt sich dann auch der Kreis, wenn wir mit vorgefertigtem Material arbeiten, welches wir rezipiert haben, und es wieder reproduzieren und daraus wiederum etwas neues produzieren. Da findet Aneignung statt, legal oder illegal, und kann durchaus als bewusste Strategie, „welche sich gegen die Idee eines Kunstwerks als einmaliger Ausdruck eines autonomen Subjekts richtet und stattdessen Kunst als historisch, gesellschaftlich, kulturell bedingt betrachtet [werden].“ (Crimp 2002, o.S. in: Mayer/Pick 2005, 155)

„Reproduktion [...]“ kann einen „[...] Akt der Aneignung auslösen“, „Sampling [erfüllt] dabei die Aneignung als Strategie unter ganz unterschiedlichen Voraussetzungen: als Vergesellschaftung exklusiv bürgerlichen Eigentums, als Strategie der Subversion und schließlich als paradoxe Strategie der Selbstverwirklichung. (Diederichsen 2005b, 138)

Aneignung als subversive Strategie meint für mich auch, Eigentum in Frage zu stellen, denn dies ist auch immer einer bestimmten Ordnung unterlegen. (vgl. Bunz 2005,

195) „Wenn die Industrie sich nicht mehr auf das Spektakel der Originalität und der Einmaligkeit stützen kann, um ihre Produkte zu differenzieren, bricht ihre Rentabilität zusammen.“ (Critical Art Ensemble 2000, 382 in: Bourriaud 2009, 184) Je mehr wir also anfangen, dieses System zu unterwandern, umso mehr können wir uns möglicherweise davon befreien. Eigentum ist eine Ideologie die bewusst gehalten wird, um Machtverhältnisse zu stabilisieren. „Jeder Aneignungsakt zeugt im Licht des reziproken Readymade von einer Vermessung der Welt, also von einem Missverständnis, das zur Natur des Ökonomischen selber geworden ist. Sobald sich das Gebrauchsrecht auf die Ideologie des Eigentums stützt [...], verwandelt es sich leicht in eine Tragikomödie.“ (Bourriaud 2009, 164)

„To think against the grain of cultural ideologies that have aligned women with normative modes of heterosexual and capitalist reproduction, [...] we can consider how sounds themselves are reproductive. Reproductive sounds are variously *produced* by bodies, technologies, environments, and their accompanying histories; *reproduced* in multiple reflections off reverberant surfaces or in recording media; reproducible within spaces of memory and storage that hold sounds for future playbacks; and productive, by generating multiple meanings in various contexts. To account for reproductive sounds in all their temporal depth is to challenge the patrilineal lines of descent and the universalizing male claims to creation that have thus far characterized dominant discourse in electronic music.“ (Rodgers 2010, 15)

Solange wir also keine gleichberechtigten Zugänge und Gebrauchsrecht von Kapital abhängig ist, gilt es dann nicht auch mit der Musik dieses System zu unterwandern? Teilen, Kopieren, Reproduzieren und Aneignen stellen für mich da legitime Mittel dar.

„die unfähigkeit zur subversion, in der sich die verallgemeinerte substanzlosigkeit widerspiegelt, verleiht der strassenverkehrsordnung [dem urheberrecht] eine trügerische autorität, die sie [es] in wirklichkeit nicht besitzt.“ (BLF 2015, o.S.)

Die Kopie als Verfahren

Die Sorge, dass durch Kopie und Wiederholung nichts Neues, Interessantes entstehen könnte, ist für mich ein Trugschluss. Denn es gibt auch immer noch die äußere Bedingung zum Werk, und dann kann eigentlich nie das Gleiche dabei rausschauen. Jean Baudrillard versteht das Kunstwerk „als ständiger Kommentar eines gegebenen Textes, und alle Kopien, die dadurch inspiriert werden, sind als vervielfältigtes Spiegelbild einer Ordnung gerechtfertigt, deren Original ohnehin transzendent ist. Anders

gesagt, die Frage der Echtheit stellt sich nicht, und das Kunstwerk ist nicht durch sein Double bedroht.“ (Baudrillard 1962, o.S. in: Bourriaud 2009, 185) Bis zur Einführung des Urheberrechts, beziehungsweise solange es halt noch Underground ist bzw. keine Marktwert hat „(...) wird bis heute gesampelt und geloopt, wie man eben lustig ist.“ (Nieswandt, zit. in: Baumgärtel 2015, 10) „Creative Commons“ (die kostenlose Verwendung von geistigem und kreativem Eigentum eines Autors für nicht-kommerzielle Zwecke) (vgl. Navas 2012, 133) bauen genau auf diesen Ansatz auf und fördern damit offene Zugänge und eine Kultur der (Ver-)teilung und der Weiterentwicklung.

Mercedes Bunz sagt dazu was ganz entscheidendes: „Genau hier zeigt sich der politische Moment der Verteilung: Wer hat worauf Zugriff, wer bekommt was. Mir geht es also erst mal nicht darum, pragmatische Politik zu machen und zu sagen, die sollten mehr bekommen und die weniger. Man muss überhaupt über Verteilung reden, über ihre Funktion. Man muss darüber reden, dass ein System nicht natürlich oder aus einer notwendigen Logik heraus funktioniert. Die Voraussetzung für das Politische ist die Verteilung.“ (Bunz 2005, 196) Ich denke, was sie da meint ist, dass wir erstmal hinterfragen müssen, wie es zu diesen Ungleichheiten kommen kann. Eigentum, Urheberrechte, das sind ideologische Ordnungen und Systeme, diese unterwandern zu können sehe ich als Chance.

„Vor dem Jahrhundert der Aufklärung trug das Plagiat zur Verbreitung der Ideen bei.“ (Critical Art Ensemble 2000, 381 in: Bourriaud 2009, 184)

Die Kopie und Wiederholung als Grundelement der Kunst zu sehen, möchte ich daher noch mit einem Zitat aus Deleuze's Buch „Differenz und Wiederholung“ abschließen: „Es ist vielleicht der höchste Gegenstand der Kunst, all diese Wiederholungen mit ihrer wesentlichen und rhythmischen Differenz, ihrer wechselseitigen Verschiebung und Verkleidung, ihrer Divergenz und ihrer Dezentralisierung gleichzeitig in Bewegung zu setzen, sie ineinander zu verschränken und sie, von der einen zur anderen, in Illusion zu hüllen, deren „Effekt“ sich von Fall zu Fall ändert. Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt.“ (ebd. 1992, 364)

Aufmerksamkeit und Überflutung

„Die Musik meiner Kindheit war wirklich vielfältig, da ich Zugang zu absolut allem hatte. So kommt es, dass die Musik, die ich nun selber mache, mehr oder weniger schizophran ist [...] Hauptsächlich bin ich einfach leicht beeinflussbar und habe keinerlei Sinn für Konsistenz, und zwar bei allem was ich tue,“ (Grimes 2012 o.S. in: Reynolds 2013, 391f)

Es wäre nicht mein Weg, würde auf ein Argument nicht wieder ein Gegenargument folgen. Oder zumindest eine Warnung. Im virtuellen Hier und Jetzt, ist alles da und nichts. Vom Datenstrom fühlen wir uns vollgestopft und ausgedehnt, unsere Aufmerksamkeit wird flatterhaft, zerstreut, gereizt, gequält. (vgl. Reynolds 2013, 96f) „Achtung Zeitfresser“ – warnt ein Facebook-Freund im Internet, und während ich es lese passiert es auch schon.

„ADHS - „it's not a disease, it's the Zeitgeist“¹⁷, ist der Name und die Maxime meiner Band. Wer gewinnt die Macht über unsere Aufmerksamkeit? Immer schwerer fällt uns Konzentration und Hingabe. Dadurch hat sich auch die Art verändert wie wir Dinge/ Kunst/Musik rezipieren, wir skippen uns durch, scrollen drüber, hören mal kurz rein oder, wenn es uns gefällt, hören in der Endlosschleife. (vgl. Reynolds 2013, 96) „Und mit jedem Gewinn zugunsten der Bequemlichkeit der Konsumenten geht ein Verlust der Macht der Kunst einher, unsere Aufmerksamkeit zu beherrschen, um schließlich eine ästhetische Kapitulation einzuleiten. Das bedeutet, dass unser Gewinn gleichermaßen unser Verlust ist“ (ebd., 96f) Es ist wohl ein Symptom unsere Zeit, damit umgehen zu lernen, und es steckt eine Sehnsucht dahinter, sich wieder voll und ganz einer Sache hingeben zu können.

Für die elektronische Musikproduktion gibt uns auch Robert Henke einen guten Tipp mit auf den Weg, der mich an das systematische Vorgehen bei der Webtechnik erinnert: „Almost all musicians or composers I know who, in my opinion, do anything relevant now restrict themselves. They consciously address only a limited palette of possibilities from which they try to shape something new. Defining the palette, the filtering of which parts of the wealth of available means are relevant for you, has become a central aspect of artistic pursuit. It has indeed become a requirement for every electronic musician: define your system.“ (Henke im Interview in: Goldmann 2015, 46)

17 ADHS: steht für Aufmerksamkeitsdefizit-Hyperaktivitätssyndrom und gleichzeitig der Name meiner Band gemeinsam mit identified sound und JOJO Todos

Vergangenheitsbewältigung

„Die Kombination von digitaler Technik und Internet erlaubt es den Künstlern, sich Einflüsse und Rohmaterial von nah und fern, aber auch weit aus der Vergangenheit anzueignen.“ (Reynolds 2013, 376)

Sprechen wir von Vergangenem, welches wir wieder vergegenwärtigen, taucht in der Literatur der Begriff Hauntology von Jacques Derrida auf. Dieser bezieht sich auf die „Figur des Gespenstes – weder existiert es, noch existiert es nicht, es ist gleichzeitig anwesend und abwesend – im Hinblick auf die unglaubliche Langlebigkeit Marx'scher Ideen nach dem Tode des Kommunismus und dem »Ende der Geschichte.«“ (ebd., 297) Der Zugriff auf Daten, in unserem Fall Soundsamples, bietet eben auch die Möglichkeit Geschichte zu materialisieren. „Bei Hauntology geht es um die Kraft der Erinnerung (den Nachklang, das unaufgeforderte Erscheinen, das Besitzergreifen des Verstandes) und die Fragilität der Erinnerung (dazu bestimmt, zu verzerren, zu verfallen und schließlich zu verschwinden).“ (ebd., 303) Gerade in einer Zeit in der das Vergessen anscheinend wieder ganz ok ist und wo wir nicht mehr sicher sind, ob das einstige Versprechen „Nie wieder (Faschismus)!“ gehalten werden kann, kann Hauntology als Strategie angesehen zu werden, dagegen zu arbeiten. Hauntology meint nicht einfach nur Nostalgie sondern charakterisiert zwei Richtungen: „The first refers to that which is (in actuality is) *no longer*, but which *remains* effective as a virtuality (the traumatic 'compulsion to repeat', a fatal pattern). The second sense of hauntology refers to that which (in actuality) has *not yet* happened, but which is *already* effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behaviour).“ (Fisher 2014, 19)

Hauntologische Musik, erstmals von Simon Reynolds um die 2000er Jahre angewendet, verband dies beispielsweise mit Künstlern rund um das Londoner Label Ghost Box oder Burial (Hyperdub). Weniger war es ein bestimmter Sound der die Gemeinsamkeit schuf, sondern eine existenzielle Ausrichtung. (vgl. Fisher 2014, 20f) „The artists that came to be labelled hauntological were suffused with an overwhelming melancholy; and they were preoccupied with the way in which technology materialised memory – hence a fascination with television, vinyl records, audiotape, and with the sounds of these technologies breaking down. This fixation on materialised memory led to what is perhaps the principal sonic signature of hauntology: the use of crackle, the surface noise made by vinyl. Crackle makes us aware that we are listening to a time that is out of joint, it won't allow us to fall into the illusion of presence.“ (ebd.) Aber nicht nur das, Hauntologische Musik war Vergangenheitsbewältigung und hatte gleichzeitig politische Dimension: „In hauntological music there is an implicit acknowledgement that the hopes created by postwar electronica or by the euphoric dance music of the 1990 have evaporated – not only has the future not arrived, it no longer seems pos-

sible. Yet at the same time, the music constitutes a refusal to give up on the desire for the future. This refusal gives the melancholia a political dimension, because it amounts to a failure to accommodate to the closed horizons of capitalist realism.” (ebd.) Mit diesen Ausführungen gibt mir Mark Fisher einen Einblick, Vergangenheit mit Konzepten für die Zukunft zu bearbeiten, sowohl auf ästhetischer als auch inhaltlicher Ebene. Vergangenheitsbewältigung schreibt immer auch Zukunft, dabei soll nur noch ein letzter Satz von Fisher zitiert sein: „At a certain point, the unrelieved negativity of the dystopian drive trips over into a perversely utopian gesture, and annihilation becomes the condition of the radically new.“ (ebd., 31)

Selektion und Zusammenstellung

„writing's and art's true power is selectivity” (Navas 2012, 136)

„Das Kuratieren ist unbestreitbar der neue Job unserer Zeit: Die Aufgabe ist, die Dinge neu zu beurteilen, zu filtern, zu durchdenken und miteinander zu verbinden. In einer Zeit, die mit neuen Artefakten und Informationen überhäuft wird, ist es vermutlich der Kurator, der Verbindungen knüpft, der neue Geschichtenerzähler, der Meta-Autor.“ (Eno 1991 in: Reynolds 2013, 143)

Auswählen, selektieren und kuratieren waren immer schon Arbeitsweisen die ich mit meiner Arbeit beim Auflegen verknüpft habe. Gerade in der Vorbereitung und Vor-selektion für den jeweiligen Gig bedeutet das Situationen zu antizipieren und dafür die richtige Stimmung in Auswahl und Reihenfolge zu finden.

„Was wollen die Leute hören, was ist ihr Geschmack, was erlaubt die Situation, der Raum, die Uhrzeit, das Thema, was möchte man gerade selbst hören, was repräsentiert einen und wie lässt sich das in einem Set gemeinsam unterkriegen sind wichtige Aspekte beim Auflegen. Es gehe vor allem darum: „einen musikalischen Kontext mit den Leuten herzustellen.“ (Westbam zit. in: Mayer/Pick 2005, 156).

„Die Ausführung eines DJ-Sets ist zwar live, aber die Zustände des DJ werden nicht in den musikalischen Abläufen selbst hörbar. [...] Der DJ hat konzeptuellere Auflagen. Eher führt sein offensichtliches Gespür für die – allgemein als extrem körperlich empfundene – Live-Situation bei gleichzeitigem Gezwungensein zu Distanz, konzeptuellem und antizipierendem Denken zu einer Verklärung seiner Funktion und seiner Person, die der Neigung beim Hören repetitiver Strukturen entgegenkommt, eine Art Über-Subjekt mit einem Über-Plan in das intentionale und subjektive Zentrum solcher Strukturen hineinzuhalluzinieren.“ (Diederichsen 2005a, 73)

Damit spricht Diederichsen etwas aus, welches sich mit meiner Erfahrung als DJ durchaus deckt. Am Ende des Kapitels stelle ich fest, dass meine mehrjährige Erfahrung des Auflegens wahrscheinlich meine Sichtweise hinsichtlich der Inhalte hier stark geprägt hat. Konsumieren, Rezipieren, Kuratieren, Reproduzieren, Kopieren, Produzieren, ich habe versucht diese Begriffe miteinander in Beziehung zu bringen, gemein haben sie alle gleichwertige Relevanz im Bezug auf zeitgenössischer künstlerischer Praxis. Diese Erkenntnisse stellen das Fundament für die Verortung der Soundselfies dar, auf die ich nun im nächsten und gleichzeitig letzten Kapitel zu sprechen komme.

Soundselfies

Verortung meiner Arbeit im gesellschaftlichen Kontext

Unsere Zeit ist geprägt von Ambivalenzen: Technologie und Medialisierung bei aller Warnung und Kritik erst einmal aber als Chance zu begreifen, (sich) damit selbst zu produzieren, und dabei alle Aspekte zu betrachten und zu bearbeiten, ist eine Perspektive die ich allen voran in dieser Arbeit eingenommen habe. Soundselfies meint ein Konzept von elektronischer Soundproduktion, welches sich auch mit der eigenen Positionierung beschäftigt. Soundselfies als Abdruck, als Ausdruck dessen was uns berührt, als Abstraktion dessen was uns umgibt und was vor uns liegt. Soundselfies als Mittel zum Ausdruck, zur Vermittlung und zur Ermöglichung selbstbestimmter Zusammenarbeit mit anderen, zur Gestaltung von (widerständigen) Räumen und zur Erprobung von Utopien.

„Sounds are points of departure to realms of personal history, cultural memory, and political struggle.” (Rodgers 2010, 5)

Mehr als ein Selfie

Der Begriff *Selfie* meint in der klassischen Bedeutung in erster Linie Selbstinszenierung. (vgl. Diederichsen 2017, 133) Die Verwendung des Begriffs in dieser Arbeit ist breiter und neutraler gemeint und ist angelehnt an Baudrillard der „[...] das Selbst als reine Bildfläche, als ein vermittelndes Zentrum für all die Geflechte aus Einflüssen [...]“ (ebd., o.S. in: Reynolds 2013, 393) definiert.

Soundselfies bezieht sich darauf: Aufzeichnen, Wiedergeben und Verformen, Komposition, die eigene Soundproduktion wird zum Spiegelbild der eigenen Perception. Das Selfie, das uns in einer direkten Konfrontation zeigt wie wir sind und sein wollen. Wie es dann weiter verwendet wird ist Auslegung des eigenen Betrachters. „Since human beings are fundamentally musical, when we understand more about the musical capacity, we understand more about ourselves. In this way, something as simple as putting a track on repeat can serve a window into who we are.” (Margulis 2014, 180) Soundselfie meint im ersten Schritt die Entdeckung von dem, was uns hinhören, bewegt und still werden lässt. Nicht selten entstehen bei der Auswahl von Material

Selbstreferenzen, gerade in der Form des Loops. (vgl. Mayer/Pick 2005, 173) Ähnlich des Heranzoomens bei der Kamera, entdecken wir uns selbst und damit vielleicht ein Stück Wirklichkeit mehr. Es kann unsere Aufmerksamkeit schärfen, dies ermöglicht Reflexion und kann uns Erkenntnisse bringen.

Soundselfie fokussiert sich auf den Prozess der Produktion, nicht auf das Produkt selbst. Es versucht, „[...] die hierarchischen und dualistischen Strukturen dank der Befähigung der Wunschproduktion zu überwinden.“ (Karn 2005, 256) Das Soundselfie, angelehnt an Deleuze/Guattari, „[...] ist das Rauschen geprägt von Vielheiten und vom produktiven Werden.“ (ebd.)

Attali, der beschreibt, dass Musik vier verschiedene kulturelle Phasen in ihrer Geschichte durchlaufen hat, benennt die Zukunft als Ära der „Komposition“, dabei stehe nicht mehr deren Produktivität im Vordergrund sondern: „a music produced by each individual for himself, for pleasure outside of meaning, usage and exchange.“ (Attali 1985, 137) Verglichen mit dem was Soundselfie in dieser Arbeit meint, kann diese jedoch nur als erster Schritt gesehen werden. Soundselfie meint nicht ein um sich selbst kreisen, ohne Inhalt, ohne Bedeutung und ohne Verwendung. Meiner Meinung nach kann dies auf Dauer weder sinnvoll noch befriedigend sein. Soundselfie meint, selbst Entscheidungen zu treffen und damit (selbst)-bestimmt Sound, Raum, Szenen, und letztendlich Sinn zu schaffen.

Was Attali unter den Begriff Komposition subsumiert, erlaube ich mir mit dem Soundselfie. Denn mit seiner Erklärung kann ich gut: „We are all condemned to silence – unless we create our own relation with the world and try to tie other people into the meaning we thus create. That is what composing is. Doing solely for the sake of doing, without trying artificially to recreate the old codes in order to reinsert communication into them. Inventing new codes, inventing the message at the same time as the language. Playing for one's own pleasure, which alone can create the conditions for new communication. A concept such as this seems natural in the context of music. But it reaches far beyond that; it relates to the emergence of the free act, self-transcendence, pleasure in being instead of having.“ (Attali 1985, 134)

Selbstreferenzieller Sound – eine Abgrenzung

Volker Demuth, benennt diesen Vorgang in seinem Essay „Zyklomoderne“ als „Mensch-Medien-Schleifen“ (ebd. 2010, 111). „Selbstbegegnungen sind nicht mehr Spiegel- sondern Schleifeneffekte.“ (ebd., 99) und folgert daraus: „Statt eines distanzierten Selbstverhältnisses herrscht Involviertheit: ein Hineingedrehtsein in kreisförmige Prozessbewegungen. Infolgedessen aber ist reflexive Stabilität des Selbst

kulturell kaum noch herstellbar. Denn das Selbst zirkuliert fortan in Systemen.“ (ebd.) Damit macht er auch auf eine Gefahr aufmerksam, die hier nicht unerwähnt bleiben soll. Verbleiben wir in diesen Schleifen von „systemischer Selbsterfülltheit“ (ebd. 110), hinterfragen wir damit weder uns und noch die Systeme, werden wir damit weder Weiterentwicklung, Fortschritt oder Utopie fördern.

Dillemuth drückt es in seinem Text „Endloses Ende“ überspitzt brutal aus, in dem er den Vorgang des selbstzentrierten Individuums, welches seiner eigenen Identität mit der Komposition von Wiederholungsfragmenten aufspürt, „Wiederholungs-Wix“ (ebd. 2005, 283) nennt. Die Grenzen sind fließend, Musik als Substrat, wie schon in zweiten Kapitel beschreiben, ist dann nur noch „[...] Sender von statistisch ungleichmäßig verteilten Reizkonstellationen, [...] kann „Instinktreste“ erregen und somit in der Tat eine Form emotionaler Verständigung darstellen, die – ähnlich der Nahrungsaufnahme – alltägliche Befriedigung ist.“ (vgl. Bickel, 1992, 128)

Da sind wir dann nicht mehr weit von auf Youtube zur Masse produzierten ASMR-Sounds („Autonomous Sensory Meridian Response“). Dabei geht es um kleine, alltägliche, vertraute Geräusche die uns beruhigen. Verstärkt und wiedergegeben durch Mikrofon- und Lautsprechertechnologie können sie uns völlig einlullen. Manche Menschen triggern bestimmte Geräusche so stark, dass von leicht angenehmen Kribbeln bis hin zu Kopfgasmen berichtet wird. ASMR vergewissert, dass wir mit Anderen verbunden sind, denn diese Geräusche sind uns vertraut und beruhigen uns. (vgl. Diederichsen 2017, 140f) Ein Substitut für Intimität, Geborgenheit und Ordnung, hat es eine Kraft die gleichzeitig anziehend und dabei auch furchtbar Abstoßend wirkt. Entfremdung und Sinnlosigkeit in seiner Reinform: „Leerer könnte kein Augenblick sein. Er bedeutet nichts. Aber als er eintrat, wölbte sich das Universum mir und ich war gerettet.“ (Setz 2015 in: Diederichsen 2017, 141)

Da überkommt einem ein Schauer, wenn der Sound zur Selbstbefriedigung wird, nur um uns zu beruhigen, still zu halten und am besten einschläfern soll, allein mit Kopfhörern im stillen Kämmerchen.

Wahrscheinlich ist es der Gipfel von der einstigen Warnung Adornos in seinem Text: „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, Musik als Ware und als Form von „technischer Esoterik“ (ebd. 2003, 729) zu konsumieren.

Auch wenn der Prozess vor dem Produkt steht, wir wollen uns nicht um uns selbst drehen und ein Substitut genügt uns nicht. Wir wollen (viel) mehr.

Präsenzerfahrung und Performance

Der Wert der Musik – ästhetisch gesehen – liegt in der Funktion, „[...] die menschlichen Grundbedürfnisse nach Präsenzerfahrung, atmosphärisch aufgeladener Gestaltung des Lebensumfeldes und imaginierende Weltbegegnung zu erfüllen“ (Appen 2007, 291 in: Stöckler 2008, 287)

Eindrückliche Präsenzerfahrungen sind jene Wirkungen, von denen auch Diederichsen in seinem Buch „Körpertreffer“ schreibt, wenn er Folgen künstlerischer Praxis aus der Perspektive unserer „[...] individuellen Beeindruckungserfahrungen und deren medientechnischen, ihrerseits durchaus politischen künstlerischen Ursachen“ (Diederichsen 2017, 21f) betrachtet. Jeder kennt wohl diese Momente in Musikrezeption, wo wir vollends präsent waren, die uns in ihrer Einmaligkeit und unserem Bewusstsein dafür, für immer verändert haben. Mit dieser Wirkung in der künstlerischen Praxis arbeiten verschiedenste Genres der Gegenwartskunst, auch Techno. (vgl. Diederichsen 2017, 21f)

Gerade diese Präsenzerfahrungen sind es, nach denen wir uns oft sehnen und die wir durch unsere eigene Produktion herstellen möchten. Sich selbst zu erfahren, aber auch für andere erfahrbar zu machen, vermittelt durch ein gewähltes technisches Medium, in unserem Fall der Computer und der Lautsprecher, können Transformationserfahrungen ermöglichen. Dabei macht Diederichsen auf einen wichtigen Punkt aufmerksam: „Entscheidend für den besonderen Folgenreichtum dieser Form von künstlerischer Arbeit ist vielmehr auch das der Singularität und Kontingenz von Person und Situation gerade entgegengesetzte (*Massen-)Medium*, dessen standardisierter und standardisierender, vielfältiger und vielfältigender Rahmen die indexikal hervorgebrachte Einmaligkeit wirkungsvoll hervorhebt und verstärkt. (Diederichsen 2017, 14f) Dem Massenmedium steht Singularität und Einzigartigkeit jeder Person und der Einmaligkeit des Moments gegenüber. Hier passiert Vermittlung und im besten Falle Transformation.

Im Diskurs gibt es zu diesen Effekten jedoch auch kritische Stimmen. Ismael Wendt positioniert sich am Beispiel des Live-Looping wie folgt: „Das Verhältnis zwischen «Live» und «Recording», das im Livelooing in einer außergewöhnlichen Nähe verhandelt wird, bringt Sampling, als anerkannte Dezentrierungstechnologie, wieder in eine zweifelhafte Nähe zu Echtheits- und Künstler*innenbildern, Aufführungs- und Repräsentationspraxen des modernen, zentrierten Subjekts.“ (Ismaiel-Wendt 2016, 108) Er vergleicht Live-looping mit der Selbstaffektion beim Karaokeingen, als reine

Genieinszenierung, Angeberei, um sich als Person in den Mittelpunkt zu stellen. (vgl. Ismaiel-Wendt 2016, 109f) Auch Diederichsen beschreibt ähnlich Aspekte: „Index Künste operieren [...] allesamt im Modus der medialen Direktübertragung einer Person und bauen dabei auf die für alle Medien- und Populärkünste gleichermaßen zentrale Kategorie des Effekts. [...] Indem er jede artistische Konvention so gleichsam überholt, vermag er aus einer bestimmten individuellen Person *unverzüglich alles herauszuholen*, ohne dass diese dafür musizieren, sich ausdrücken oder fremde Rollen interpretieren können müsste. Vielmehr darf, ja muss sie dafür unbedingt so bleiben, >wie sie ist<. Alles was es braucht, ist jemand, der erkennt, wer >fabulous< ist – und eine Kamera, die diese Fabulousness technisch registriert.“ (Diederichsen 2017, 62)

Aus meiner feministischen Perspektive stehe ich da in einem Dilemma. Denn was ich da herauslese, sind eher Zuschreibungen von außen, von Seiten der Rezeption, beziehungsweise Identifikationen und Rollen, die nicht unbedingt selbst gewählt sind und die Performerin als passives Subjekt erscheinen lassen. Zum einen werden wir auf Körperlichkeit reduziert, zum anderen wird aber von der Auflösung dessen gesprochen. Denn auch die Umkehrung bestätigt mein Gefühl dazu. Der in der postmodernen Subjektkritik rezipierte Diskurs über Entkörperlichung und damit einer Beseitigung von gesellschaftlicher Ungleichheiten muss ebenfalls revidiert werden. Ich wüsste nicht, wo und wann und in welchem Kontext, ich nicht dennoch als Körper, als Frau mit Zuschreibungen und Erwartungen konfrontiert gewesen wäre. Selbst auf den sogenannten Free-Tekno-Partys hinter Vorhang, war ich immer noch Frau und wurde als solche identifiziert und wahrgenommen.

Tom Holert macht dazu eine für mich sehr entscheidende Aussage: „Man muss sich den Verzicht auf den Körper schon leisten und erlauben können. Nicht auf körperliche Präsenz und Rücksichtnahme angewiesen zu sein ist oft genug Zeichen einer Position der Dominanz.“ (Holert 2005, 23)

Auch wenn das „[...] über den (eigenen) Körper hinausgehen [...]“ (ebd., 21f) vielleicht eine verheißungsvolle Utopie war, so war es auch eine „[...] polemisch-skandalöse Strategie gegen die Macht des Patriarchats und des Anthropozentrismus, die auch von Mythen der Verheißung und der Ekstase zehrte: Hybride Mensch-Maschine-Wesen, Cyborgs, biomorphe Automaten wurden zu »world-changing fictions« (Donna Haraway), mit denen sich die dominanten binären Codierungen (männlich/weiblich, schwarz/weiß, Natur/Kultur, Organismus/Maschine usw.) demontieren ließen.“ (Holert 2005, 21f) Das dies zu einigen Trugschlüssen führte, stellt sich schnell heraus. „Der Anteil von ideologischer Phantasie und technozentrischem Essentialismus am Klischee einer von Körper und Identität befreiten elektronischen Kultur ist also beträchtlich. Dabei lässt sich erkennen, dass alle Bemühungen, Individualität und

Identität der MusikerInnen und ProduzentInnen im Eigenleben der Tracks, in den subkulturellen Szenen und im Dickicht aus Pseudonymen zu verlieren, die Identifikationsmaschine weniger abgeschafft als aktualisiert haben. [...] Die Pflege der außergewöhnlichen Persönlichkeit, sie wird auch dort betrieben, wo einst dem Kult des KünstlerInnen-Subjekts wortreich abgeschworen wurde. Weder die Vermarktung noch die Berichterstattung und Kritik kommen an den Namen und Gesichtern, den Posen und Kleidern der Individuen vorbei, die für die Musik und deren Effekte (im Doppelsinn von Klangbesonderheit und Wirkung auf die oder den Hörenden) verantwortlich gemacht werden.“ (Holert 2005, 23f)

Soundselfies entwickelt eine dritte Position, eine Position die selbst bestimmt, wie und auf welche Art wir Transformationsprozesse anstoßen wollen und sich nicht über Bewertungen von außen definiert. Soundselfies ist die Dokumentation persönlicher und musikalischer Weiterentwicklung.

„Die komplexen Weisen, mit denen wir die Welt in technologisch entwickelten Gesellschaften produzieren und reproduzieren, hat damit zu tun, wie wir uns selbst als öffentliche und private, produzierende und konsumierende Personen unterscheiden und wie wir diese Unterscheidungen verhandeln und bewältigen.“ (Dyer 1986, 2; in: Holert 2005, 25f)

Rahmung – Räume – Subkultur

„wie lässt sich ein bewusstsein dafür schaffen, dass radfahrer_innen [produzent_innen] ihre wege so wählen, dass sie etwas davon haben? dass man hier einen raum befreien und sich aneignen kann, dass hier ein gebiet zu erobern und fruchtbar zu machen ist, indem man es dem wunsch verschreibt, abstrakt geformte räder [soundselfies] zu schaffen und sich selbst zu erschaffen? (BLF 2015, o.S.)

„Was die elektronische Musik stark gemacht hat [...], dass da immer Situationen entstehen. Ich habe den Eindruck, da werden immer Situationen aufgebaut, in denen sich die Leute dann bewegen können. Wie Räume aufgemacht werden.“ (Bonz/Meinecke 2005, 160)

Ob vorgefertigten Räume, die nur zur reinen Konsumation einladen, diesen Anspruch erfüllen, lasse ich dahingestellt. Wo ich aber immer wieder diese Erfahrungen gemacht habe ist, wenn ich selbst mitgestaltet und mitorganisieren habe. Selber Auflegen bedeutet die temporäre Beschallung des Raumes, die Kontrolle des sozialen

Raumes durch die von mir gewählte Selektion. Konzerte, (derzeit nur) im Kollektiv der Band, zu spielen heißt die Vermittlung eigener Kompositionen, eigener Sounds und eigener Inhalte.

Wenn wir performen schaffen wir Rahmungen und im besten Fall können wir dadurch in Kontakt treten, etwas kommunizieren, etwas rüberbringen.

Auch wenn Diederichsen zu recht bezweifelt, dass wir mit Gegenwartskulturen politisch durchdringen können, so trägt es zur „[...] Schaffung von sozialen Milieus, wo die Verursachungslogik nicht nur künstlerische Produktion und Rezeption, sondern auch langfristige soziale Effekte zeitigt“ (Diederichsen 2017, 115), bei.

Die jeweiligen Erfahrungen die wir gemacht haben, prägen uns und bilden die Grundlage wie wir selbst Räume beziehungsweise Rahmungen schaffen. Diederichsen schreibt, es bräuchte „kritische Aufgeklärtheit“ (ebd., 143) und ein „Bewusstsein für das, was man rahmt, wenn man rahmt; [...] allerdings immer vor dem Hintergrund, dass der Kick, die Auslösung, Verursachung etwas hervorbringt, >macht< (auch mit Autor_innen), das man vorher nicht kennt, nicht kontrollieren kann und das man gerade deshalb sucht.“ (ebd.) Das Kreieren von Ausnahmezuständen, ähnlich der Erfahrungen im Technoclub, welche ich im zweiten Kapitel beschreibe, das Aufmachen von temporären Räumen in denen versucht, erfahren, gelernt und versagt werden darf, das Herausbilden von Szenen und Subkultur ist für mich ein wichtiger Bestandteil bei Soundselfies. Ich kann mir vorstellen, dass es das für viele nicht ist. Zu weit geht das vom eigentlichen Musikmachen weg, für mich gehört es aber zusammen. Es sind alle Aspekte mit denen ich auch gewisse Utopien verfolgen will, und seien sie mehr Phantasie als gelebte Wirklichkeit.

Das Konzept „The Temporary Autonomous Zone“ des anarchistischen Schriftstellers Hakim Bey ist jedem, der mit politischen Aktionismus zu tun hat, vertraut, daher kopiere ich hier zu Beschreibung einfach frech aus Wikipedia, welches die TAZ wie folgt beschreibt: „The book describes the socio-political tactic of creating temporary spaces that elude formal structures of control. [...] all of which suggest that the best way to create a non-hierarchical system of social relationships is to concentrate on the present and on releasing one's own mind from the controlling mechanisms that have been imposed on it. In the formation of a TAZ, [...] information becomes a key tool that sneaks into the cracks of formal procedures. A new territory of the moment is created that is on the boundary line of established regions. Any attempt at permanence that goes beyond the moment deteriorates to a structured system that inevitably stifles individual creativity. It is this chance at creativity that is real empowerment.“¹⁸ Ich begeben mich hier weit in Theorien der Aktionsformen von sozialen Bewegungen, wahrscheinlich weil es zum Teil meine eigene Identität und Praxis darstellt, und na-

türlich lehne ich mich da in meiner Argumentation weit aus dem Fenster, wenn ich meine, das Konzept der Soundselfies könnte sozialen Wandel wirklich fördern. Aber es könnte möglich sein. Soundselfies bedeutet auch Selbstorganisation und das Arbeiten an den eigenen Wünschen.

Diesen Gedanken möchte ich mit jenem Zitat von Diederichsen verbinden, wenn er über das Fusion-Festival schreibt: „Die Sehnsucht nach einem anarchistischen Staat, der nichts ist als ein Schutzraum für Experimente mit dem eigenen Leben, ist mit Recht nicht so leicht totzukriegen.“ (Diederichsen 2017, 132)

Nischenbildung – eine Abgrenzung

Subkultur und der sogenannte Underground: wir wissen auch, diese Bereiche sind meist ebenfalls von Exklusivität und Vereinnahmung durch das dominante (kapitalistische) System geprägt. Schutzräume, Subkultur und Underground werden immer dadurch begründet, dass hier demokratische Räume entstehen können, sie produzieren jedoch im Gegenzug Ausschlüsse und Exklusivität. (vgl. Gilbert/Pearson 1999, 161) Außerdem, so der allgemeine Diskurs und zeigt die eigene Erfahrung, werden diese Subkulturen die sich außerhalb oder in Opposition zur der hegemonialen Kultur entwickeln, und dabei „erfolgreich“ sind, früher oder später von der dominanten Kultur angeeignet, neutralisiert und kommerzialisiert. (vgl. Gilbert/Pearson 1999, 158) Szenen, „deren Mitglieder sich wechselseitig ihrer autonomen, durch wissende Konsumententscheidungen angezeigten (Geschmacks-) Empfindungen versichern, also gleichsam die soziale Objektivität nachreichen. Was ihnen heute allerdings – im Gegensatz zur Glorie frühere Rezipient_innengemeinschaften – weitgehend abgeht, ist gesellschaftlicher Einfluss.“ (Diederichsen 2017, 129) Natürlich, ähnlich dem selbst-referenziellen Sound, wenn sich alles nur mehr um die eigene Achse dreht, wenn sich Szenen immer weiter ausdifferenzieren und sowieso nur mehr innerhalb dieser Rahmung gedacht und gehandelt wird (vgl. ebd.), so stecken wir erst recht wieder im schon erwähnten „Wiederholungs-Wix“ (Dillemath 2005, 283).

„Auf der einen Seite der Polarisierung befindet sich jene übertriebene Selbstthematization, die angeblich marktfern eine rein künstlerische (subkulturelle) Orientierung verfolgt. Auf der anderen Seite der Polarisierung steht die Kulturproduktion als Geschäft wie jedes andere, die durch besondere organisatorische Leistungsfähigkeit, aber auch enorme Kostenstrukturen nur am größtmöglichen Profit orientiert sein kann. Um beide Pole bilden sich eigene Formen der Legitimation, die jedoch ineinander übergehen und sich dabei ergänzen.“ (Kühn 2017, 187) Es ist offensichtlich, die Techno-Szene ist mittlerweile zu einem großen wirtschaftlichen Sektor heran-

gewachsen. Welche Eigenschaften subkulturelle Szenen, die sich wiederum darin herausbilden, haben, beschreibt der Berliner Soziologe und DJ Jan Michael-Kühn in seinem kürzlich erschienen Buch „Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie“ im Kapitel: „Szenewirtschaft: Die Eigenschaften szenebasierter Produktionsarbeit“ (ebd., 183ff). Dabei nimmt er Bezug auf die ganz spezifischen Reproduktionsweisen und konzentriert sich auf die Unterschiede bzw. spezifischen Eigenheiten zu anderen Ansätzen der Kulturindustrieforschung, die sich in ihren Analysen auf rein „kreativistisch-wirtschaftliche AkteurInnen“ (ebd., 186) beziehen. Als Kennzeichen zählt er beispielsweise „[...] Distinktion, szenebasierte Teilnahme, kulturelle Formen, Polarisierungen, Abhängigkeiten Prekarität und Gentrifizierung [...]“ (ebd.) auf.

Wiederum geht es dabei darum hier die eigene Position zu reflektieren, und sich aber auch klar abzugrenzen. Du bestimmst deine Rahmungen, du bestimmst wo und wie du mitmachen willst, oder eben nicht. Subkultur und Nischen können dann wirksam sein, wenn sie als temporäre Zonen begriffen werden, wenn sie Ausnahmezustände bedeuten. Mercedes Bunz spricht da für mich sehr deutlich: „Man muss endlich beginnen Nischen anders zu definieren. Sie sind kein Ort des Rückzugs. Um mal mit dem Philosophen Giorgio Agamben zu sprechen: Der Ausnahmezustand definiert die Regel immer mit. Wenn man sich selbst als Ausnahme definiert und sagt, in der Kunst beziehungsweise bei uns in der Nische der kleinen Auflagen funktioniert es eben anders, dann stärkt man die Regel. Man muss eher sagen: Bei uns kann es anders funktionieren – draußen sollte es das auch. Die Nische ist jedenfalls kein Rückzug, sie greift weit in den Mainstream hinein.“ (Bunz 2005, 193) Temporäre Experimentierfelder sind dann wirksam, wenn sie Fragen der Übertragbarkeit aufwerfen. In diesem Sinne stimme ich auch mit Gilbert und Pearson überein, wenn sie die vielgestellte Frage revidieren: „The question would therefore not be how likely dance culture is to bring down capitalism or patriarchy, but at what precise points it succeeds or fails in negotiating new spaces.“ (Gilbert/Pearson 1999, 160)

„zuerst wird in der bikekitchen [oder anderswo] gefeiert, mit jenem gefühl der unentgeltlichkeit, dass das fahrrad [soundselfie] von natur aus verbreitet, dann erst kommt das rechnen und das wegen der prekären situation unerlässliche haushalten mit dem verbleibenden geld. erst allmählich nimmt ein gedanke gestalt an, der uns aufheitert: schon der ununterdrückbare wunsch nach einem anderen fahrrad [sound] ist jenes andere fahrrad [soundselfie].“ (BLF 2015, o.S.)

Zusammenarbeit und Gender Issues

„Wir-NGOs statt Ich-AGs.“¹⁹ (Donaufestival 2016)

In der elektronischen Musikproduktion erscheint im Moment die Frage der Möglichkeiten der Kollaboration besonders brennend.²⁰

Gemeinsam an einem Sound zu arbeiten, zu kreieren, zu performen birgt in der elektronischen Musik enormes Potenzial. „The notion of linking new collaborative musical practices to partial social situations is a product of this broadening; in consequence, potential access is increased.“ (Landy 2007, 222)

Kollaboration, Zusammenarbeit, heißt in der elektronischen Musik sich mit den technologischen Voraussetzungen dafür zu beschäftigen und gemeinsame Lösungen und Arbeitsweisen zu finden. Es ist in erster Linie oft ein Wissensabgleich und im besten Falle ein voneinander lernen. Dies kann auch eine große Hürde darstellen, gerade wenn man aus technologischer Sicht auf unterschiedlichen Levels arbeitet.

„The young female composer, however, encounters much more difficulty in finding a mentor and friend in the academic and musical community. [...] A female faculty member or successful member of the commercial music industry who through her many career experiences has probably encountered several often difficult and discriminatory professional situations unique to the woman composer can become a valuable ally and friend, giving specific guidance and encouragement that even the most understanding male cannot provide.“ (Hinkle-Turner 2006, 7f) Ist diese Aussage nicht generell zu verallgemeinern, so habe ich selbst als Frau in der elektronischen Musik bewusst auch immer wieder das weibliche Umfeld gesucht um (be-)wertungsfrei miteinander zu lernen.

Die sofortige Zuschreibung, Einteilung und Identifikation als „Frau“ führt dazu, dass wir allgemein in der Rezeption mit anderen Frauen verglichen werden, egal ob wir im künstlerischen Ausdruck überhaupt vergleichbar sind. Dies sind gesellschaftliche Effekte, von den gerade marginalisierte Menschen betroffen sind. Im Feld der elektronischen Musikproduktion und der DJ-Szene hat dies vielleicht nicht dieselben drastischen Auswirkungen, ärgerlich ist es trotzdem.

Als Frau, im immer noch männlich dominierten Feld, passiert es leider auch öfters, dass Unzulänglichkeiten mit der Technik anders bewertet werden. (vgl. Rodgers 2010, 7/223) Tara Rodgers, die in ihrem Buch mehrere Soundproduzentinnen interviewt, fasst zusammen, dass manche Frauen einen anderen Zugang zur Technologie haben. Sie beobachtet, dass Männer immer alles verstehen müssen, neueste Technologien und Handbücher studieren, während manche Frauen einen freieren Zugang haben.

¹⁹ <http://fm4v3.orf.at/stories/1774727/>

²⁰ So zumindest bestätigte sich mein Eindruck mit den Inhalten der „Ableton Loop“ Tagung im November 2016

Sie möchten individuell herausfinden wie etwas klingt und wie es sich anfühlt und müssen dann bemerken, dass diese Herangehensweise als weniger wichtig oder als unwissend bezeichnet wird. (vgl. Rogers 2010, 279) Eins soll an dieser Stelle deutlich gemacht werden: Hätte ich nicht selbst schon einige Male diese diskriminierenden Erfahrungen machen müssen, würde ich diese Aspekte in der Arbeit nicht erwähnen.

Mir geht es hier keinesfalls um Bashing, Anschuldigungen oder Ausreden, Soundselfies bedeutet diese eigenen Zugänge zu finden und diese als Standpunkte und Backup für die eigene Arbeit zu sehen. Es geht darum ein Selbstbewusstsein dafür zu entwickeln wie man denkt, handelt und sich zeigt. Frauen hatten und haben Barrieren die sie durchbrechen müssen und dies bedarf Kraft und Mut. Vielleicht ist es das, was ich manchmal als unfair empfinde. Dass es für uns immer doppelt anstrengend ist, wir uns immer wieder mit diesen Themen konfrontiert sehen und uns klar positionieren müssen, obwohl wir es selbst vielleicht gar nicht zum Thema machen würden.

Mittlerweile haben sich viele Frauen-Kollektive in der elektronischen Musik gefunden, fungieren ebenfalls als Rahmung und/oder Schutzraum und fördern Sichtbarkeit, Vernetzung und Zusammenarbeit. Eine enorme Entwicklung findet statt und Frauen erhalten immer mehr Aufmerksamkeit in der Clubszene. Allen voran, ist diese Arbeit auch Selbstempowerment – „Soundselfie“ der Versuch die eigene Unsicherheit abulegen und den eigenen Weg so nachzuzeichnen, dass er ein sicheres Selbstverständnis entwickelt. Wenn ich im ersten Kapitel Musik als sozialen Prozess und Musik als „tool of power“ (Attali 1985, 19) erkenne, dann tue ich das natürlich auch aus einer feministischen Perspektive und dem Wissen darauf, dass hier ein Prozess stattfindet, der sich definitiv gerade in die richtige Richtung entwickelt.

Letzten Endes sind es zwei entscheidende Bedingungen, die bei gleichberechtigten Kollaborationen beim Musik machen vorausgesetzt sein müssen: Toleranz und Autonomie. (vgl. Attali 1985, 145) Egal wer wir sind und woher wir kommen. „The acceptance of other people, and the ability to do without them. That being the case, composition obviously appears as an abstract utopia, a polar mode of organization that takes on meaning at an extraordinary moment of cultural climax.“ (ebd.)

Ausgehend von diesen Grundvoraussetzungen heißt gemeinsam Musik machen, komponieren in Kommunikation und Beziehung miteinander zu treten und dabei hoffentlich Respekt, Anerkennung und Freude zu empfinden. Denn darum geht es doch am Ende und dabei soll noch einmal Attali zitiert werden: „But in composition, it is no longer, as in representation, a question of marking the body; nor is it a question of producing it, as in repetition. It is a question of taking pleasure in it. That is what

relationship tends toward. An exchange between bodies-through work, not through objects. This constitutes the most fundamental subversion we have outlined: to stockpile wealth no longer, to transcend it, to play for the other and by the other, to exchange the noises of bodies, to hear the noises of others in exchange for one's own, to create, in common, the code within which communication will take place. The aleatory then rejoins order. Any noise, when two people decide to invest their imaginary and their desire in it, becomes a potential relationship, future order.“ (Attali 1985, 143)

„To compose is [...] to locate liberation not in a faraway future, either sacred or material, but in the present, in production and in one's own enjoyment.“ (Attali 1985, 143)

Soundproduktion als Commonplace

Musikproduktion als *Commonplace* löst bei vielen Produzent_innen Abwehr und Bedenken aus. Es ist banal, wenn etwas zu gewöhnlich, zu zugänglich, zu einfach wird. Kann es dann noch gut sein?

Diese Diskurse ziehen sich fast dogmatisch durch sämtliche Bereiche. Das dabei aber immer aus einer privilegierten Position gesprochen wird, ist ebenfalls zu bemerken. Offene Zugänge bedeuten, dass jeder und jede für sich selbst entscheiden kann, wo und in welcher Funktion die Soundselfies Anwendung finden. Dabei ist Weiterentwicklung niemals ausgeschlossen.

Es ist Robert Henke, der für mich im Interview mit Stefan Goldmann einen ganz entscheidenden Punkt anspricht, wenn er folgende Frage beantwortet: „Music software isn't as commonplace as a digital camera yet, but once it becomes everybody will be able to compile a track from existing building blocks – and no one will call it music. [...] Do lack of time and more stuff competing for our time push us towards the readymade?“ (Goldmann, 2015, 40) Robert Henke: „The development we are looking at now is that producing music within electronic means has become as simple as playing guitar. At campfire-level, that is. It was something one could do within a social circle of friends, if you had a knack for it, without aiming at eventually performing in front of 50.000 people in a stadium. [...] That has just shifted a little towards laptop electronic production or running a blog – being creative within electronic media replacing the guitar. Independently from that level of engagement there are still people that are not pleased with running this on the side line. People discover something that makes them put in more time, and that eventually is what makes them grow beyond average. Then, the significant difference between a guitar and electronic music production

seems to be that for the first time the means of production are at the disposal of those who want to use them.“ (Henke im Interview in: ebd. 41)

Die Verwendung von Readymades im Falle von elektronischer Musikproduktion nicht mehr als Musik per se zu bezeichnen, kann auch ein Argument sein um Distinktion und Ausschlüsse zu produzieren. Dogmen – gegen oder für die Verwendung von Presets – definieren auch immer den jeweiligen Zeitgeist: „People of my generation – I'm in my mid-forties – were taught at school that a synthesizer is not an instrument, while a violin is. So when now people claim that an 808 isn't an 808 when it's based on samples because it has to be analogue by definition, it just shows that dogmatism actually just moves in time and only adapts to a certain zeitgeist.“ (Henke im Interview in: Goldmann 2015, 30) Zusätzlich macht Henke einen Vergleich, welcher im Bezug auf Soundselfies auch nicht fehlen darf; „...You are inspired by something and would be happy to do just that. On the other hand, you are perfectly aware that this [just using presets] is not an option at all. The only way out is to take the elements that fascinated you and try desperately to form something different with them, preserving a bit of the spirit present at the starting point, shifting it somewhere else. Probably a lot of evolution in art or music happens just through this process.“ (ebd.) Im weiteren Interview gibt er jedoch noch Einblick in seinem persönlichen Umgang von Presets: “With Presets there is no response connecting what I hear with myself. Switching on a unit, I need to adjust parameters until something happens that I can approve, until I reach a point at which I feel comfortable. [...] A sound needs to seem right in a specific context, in a specific emotional state, and that's why I need to address this very specifically.“ (Henke 2015 zit. in: Goldmann 2015, 33).

Nicht immer muss das konkrete Ziel schon definiert bzw. der eigene Anspruch schon mit allem erfüllt werden bevor wir beginnen, ausprobieren und versuchen. Und meist ist es sogar besser, gerade wenn man dazu tendiert sich selbst mit hohen Erwartungen zu konfrontieren, mit kleinen Schritten zu beginnen. Sich mit gegebenem Soundmaterial und Voreinstellungen zu beschäftigen, Presets zu verwenden ist eine Möglichkeit zu starten und Erfahrungen zu gewinnen, ein Punkt an dem jeder selbst entscheiden kann wie und ob Weiterentwicklung stattfinden kann. „The formula, put in socialist best practice, seems to be: preset plus innovation equals revolution.“ (Henke im Interview in: Goldmann 2015, 47)

Elektronische Soundproduktion als Commonplace bedeutet: Selbstverständliche Handhabung und Ausdrucksmöglichkeit der eigenen Wahrnehmung, Aufmachen von Prozessen, Einordnungen und Möglichkeit zur Reflexion der eigenen Produktion und möglichst breite Zugänge. Soundproduktion kann Dokumentation von Persönlich-

keitsentwicklungen werden, dabei werden Selbstdarstellung, Kommunikation, künstlerische Vernetzung auf einer neuen musikalischen Ebene Wirklichkeit.

Musik als „Fortoken“ für soziale Transformation

Immer wieder beziehe ich mich in der Arbeit auf Attali. Wie schon erwähnt, zeichnet er die Geschichte nach, und begreift jede Phase des Musizierens als "Fortoken"²¹ zukünftiger sozialer Transformationen. (vgl. Reynolds 1998, 369) Wie sich der Sound verändert, wie wir rezipieren und produzieren kann also darüber Aufschluss geben, wie wir zukünftig miteinander kommunizieren. Auch Smudits führt „Transformationsprozesse des Kulturschaffens, [...] auf den Einfluss neuer Kommunikationstechnologien [...]“ (Smudits 2008, 242) zurück, in dem er schreibt: „Umfassende gesellschaftliche Veränderungen gehen zumeist einher mit solchen kommunikationstechnischer Art. Diese stellen die materielle Grundausstattung einer gegebenen Gesellschaft unter anderem auch für die Herstellung, Verbreitung und Wahrnehmbarkeit künstlerisch-kultureller Phänomene dar und folgen, ab einem gewissen Ausmaß ihrer Etablierung einer unumkehrbaren eigengesetzlichen Logik.“ (ebd., 241f)

Diese Arbeit versucht dem eigenen Musik machen nachzuspüren und bestenfalls solche Perspektiven zu geben. Allerdings kann sie keine eindeutigen Antworten aufzeigen, sondern erkennt, dass das Stellen der Fragen wichtiger ist, als die explizite Antworten: Wie und warum rezipiere und produziere ich und was bedeutet das für die Zukunft? Was bedeutet meine Musik? Was sagt sie über mich, den Ort und die soziale Situation aus? Wie und in welchem Kontext möchte ich damit Beziehungen schaffen? Mit Soundselfies verfolge ich Utopie: die Zukunft soll selbstbestimmt und solidarisch gestaltbar sein. Und dabei noch Spaß machen.

Ambivalenzen aushalten

„Tatsächlich ist die Lähmung des Handelns mit grundlegenden Aspekten von Gegenwartserfahrungen verbunden. Und genau bei diesen Aspekten müssen wir nachbohren, im Wissen, dass sie nicht eine unglückliche Konjunktur darstellen, sondern einen unhintergehbaren Hintergrund. Um den Zauber zu brechen, bedarf es eines Modells des politischen Handelns, das es der Handlung erlaubt, sich gerade daraus zu speisen, was heute ihre Blockade bestimmt.“ (Virno 2010, 34)

In jeder Aussage steht ein Für und und Wider Es sind die Ambivalenzen dieser Zeit, die mich immer wieder in meinem Denken und Handeln blockieren. Es ist wohl das

21 token: „noun, a thing serving as a visible or tangible representation of a fact, quality, feeling, etc.“, Quelle: google dictionary

Anerkennen dieser Tatsache, das Aushalten, das Verhandeln, die Bewegung und die Abbildung, die es mir ermöglicht meine Soundselfies weiterzuentwickeln.

Paolo Virno beschreibt die Ambivalenz wie folgt: „[...] befreiende Innovation und Destruktivität [haben] ein und dieselbe Wurzel. Es gibt keinen dritten Begriff, der diese Situation lösen würde, eine dialektische Synthese oder einen Punkt höheren Gleichgewichts. Jeder Pol verweist auf den anderen, enthält ihn schon in sich und lässt ihn im eigenen Gewebe durchscheinen.“ (ebd., 86)

Wie jede Schwingung, wie jede Soundwelle oszillieren wir zwischen diesen Polen: „Die gegenseitige Anerkennung ist durch eine unablässige Pendelbewegung gekennzeichnet, die vom teilweisen Gelingen bis zum beginnenden Scheitern reicht.“ (ebd., 87f)

Wenn es Aufgabe von Gegenwartskultur ist, zwischen diesen Erfahrungen und der Realität zu oszillieren, diese Ambivalenzen in einem gemeinsamen Prozess nachzuzeichnen, zu verändern zu entwickeln, dann ist es wohl auch das, was das Soundselfie sein soll. Ein Weg, der an diesem Punkt gerade erst begonnen hat.

„[...] die blf [autorin] weiss, dass sie, so wie sie ist, nicht stimmt. sie tut so, als ob. sie tastet sich vor. für die blf [autorin] liegen fehlschlag und erfolg auf der selben stufe der anerkennung.“ (BLF 2015, o.S.)

„Möge niemand sich einbilden, dass er, wenn er eine Aufnahme besitzt, auch die Musik hat. Gerade die Ausübung von Musik, [...] ist eine Feier dessen, dass wir nichts besitzen.“ (Cage 1995, 37)

**„klar, »old school«, schreit irgendwer aus der letzten reihe. »wieder so eine frustrierte künstleridentität, die mit ihrer eigenen biographie nicht zurechtkommt.«
»genau«, sage ich und hau ihm aufs maul, dem besserwisser. geh nach hause und beichte deiner toten mutti, daß du es gewesen bist, der 1993 in heidelberg das anarchie-A mit edding an die haltestelle vor eurem eigenheim geschmiert hat. aber verschone MICH mit deinen pseudointellektuellen subkulturtheorien.“ (Weiser 2005, 168)**

„You can philosophy forever, you will never find the words. When was the last time you sweat on a dance floor?“ (Kittin 2005, 18)

Soundrelease

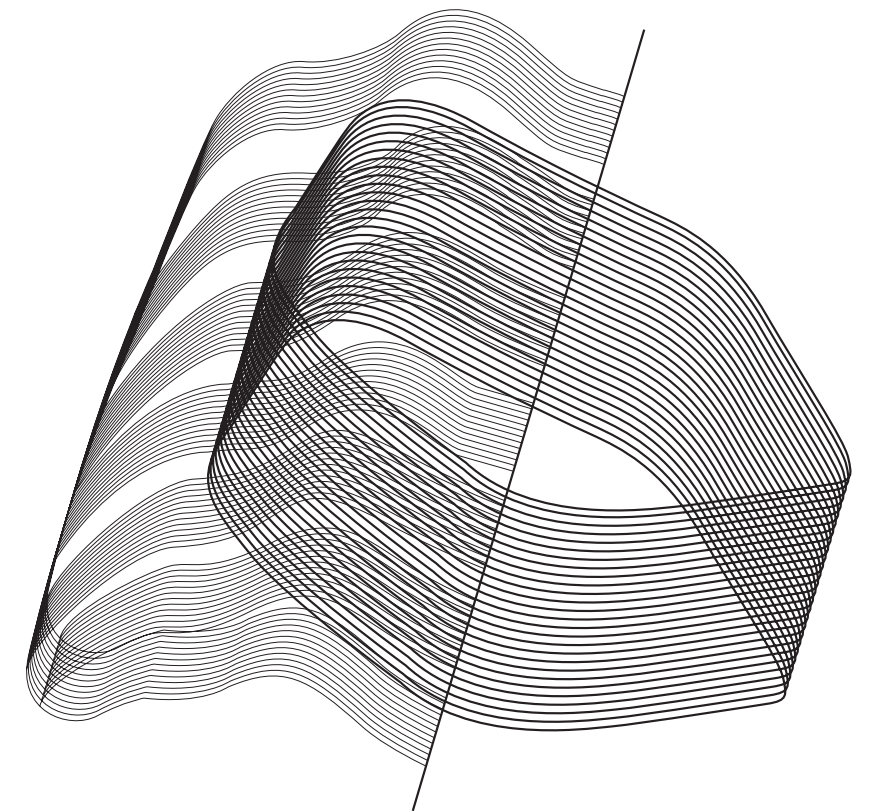
Das Booklet

Zu vorliegenden Arbeit gibt es ein Soundrelease mit einigen Stücken von mir, die sich thematisch auf Aspekte der Arbeit beziehen und in denen man die Ergebnisse meiner Soundselfies anhören kann. Teilweise sind es fertige Stücke, teilweise sind sie noch im „work in progress“ Stadium.

Zu meiner Abschlussprüfung des Master in Critical Studies (März 2018) wird ein Ausschnitt davon in einer 15min Live-Performance gezeigt.

lena:k_Soundselfies

<https://lenak.bandcamp.com/releases>



Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 2003: Musikalische Schriften V. Berlin: Suhrkamp Verlag
- Attali, Jacques 1985: Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 10. Aufl.
- Bäumgärtel, Tilman 2015: Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops. Berlin: Kulturverlag Kadmos
- Berendt, Joachim-Ernst 1989: Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Hamburg: Rowohlt, 3. Aufl.
- Bickel, Peter 1992: Musik aus der Maschine. Computervermittelte Musik zwischen synthetischer Produktion und Reproduktion. Berlin: Sigma-Medienwissenschaft
- Bicycle Liberation Front 2015: Manifesto #1.7 Von der Liebe zum abstrakten Rad. Wien: bahoe books, 2. Aufl.
- Bourriaud, Nicolas 2009: Radikant. Berlin: Merve Verlag
- Bonz, Jochen/Meinecke, Thomas: Sonic Drag - Sequenzen über die Kulturtechnik des Tracks. Ein Gesprächsmitschnitt. In: Jansen, Meike (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Bunz, Mercedes 2005: »if creativity is a field, a copyright is the fence«. Ein Interview mit Mercedes Bunz von Thomas Baldischwyler und Thomas Rindfleisch. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümmel, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen. Hamburg/Berlin: b_books / polypen
- Byrne, David 2012: How music works. San Francisco: McSweeney's
- Cage, John 1995: Silence. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 8. Aufl.
- Deleuze, Gilles 1992: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fing Verlag. 2007, 2. Aufl.
- Demuth, Volker 2010: Zyklomoderne. Ein Essay. Wien: Passagen Verlag
- DeSantis, Dennis 2015: Making Music. 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers. Berlin: Ableton AG
- Diederichsen, Diedrich 2005a: Unheimlichkeit, Pulse, Subjektivität, Befreiung. In: Jansen, Meike (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Diederichsen, Diedrich 2005b: Von der Makromontage zum Mikrosampling. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümmel, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen. Hamburg/Berlin: b_books / polypen

Diederichsen, Diedrich 2008a: Die Kritik des Auges. Texte zur Kunst. Hamburg: Fundus

Diederichsen, Diedrich 2008b: Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation. Köln, Kiepenheuer & Witsch

Diederichsen, Diedrich 2017: Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste. Berlin: Suhrkamp

Dilleuth, Stephan 2005: Endloses Ende. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümmel, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen. Hamburg/Berlin: b_books / polypen

Feldman, Morton 1985: Essays. Herausgegeben von Walter Zimmermann. Kerpen: Beginner Press

Feser, Kim/ Pasdzierny, Matthias (Hg.) 2016: techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Berlin: b_books

Fisher, Mark 2014: Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester: zero books

Flath, Beate 2013: Sound und Popkultur. In: Flath, Beate (Hg.): Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. Bielefeld: Transkript Verlag

Geene, Stephan/Hopf, Judith 2005: Fernsehen, Hook-Lines. Wiederholungen machen Räume. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümmel, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen.

Hamburg/Berlin: b_books / polypen

Gilbert, Jeremy/Pearson Ewan 1999: Discographies. Dance, music, culture and the politics of sound. London/New York: Routledge

Goldmann, Stefan 2015: Presets – Digital Shortcuts to Sound. London/Berlin: The Tapeworm

Goldmann, Stefan 2016: Kreuzmodulation. Entwurf einer Techno-Ästhetik. In: Feser, Kim/ Pasdzierny, Matthias (Hg.): techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Berlin: b_books

Hammer, Karl 1959: Lehrbuch der Physik. Wien: Verlag R. Oldenbourg

Heiko, Karn 2005: Cut up and put out. Über William S. Burroughs' Cut&Paste und Rhizom von Gilles Deleuze and Félix Guattari. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümmel, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen. Hamburg/Berlin: b_books / polypen

Hinkle-Turner, Elizabeth 2006: Women Composers and Music Technology in the United States. Crossing the Line. Aldershot/Burlington: Ashgate

Ismaiel-Wendt, Johannes 2016: post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim

Jörg, Kilian / Schulz, Jorinde 2018: Die Clubmaschine. Hamburg: Textem

Kircher, Ursula 1979: Am Webstuhl mit 4 Schäften. Arbeitsweise und Mustermöglichkeiten. Marburg: Firma Walter Kircher

Kittin, Miss 2005: Untitled. in: Jansen, Meike 2005: Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Koehlin, Florianne 2007: Zellgeflüster. Streifzüge durch wissenschaftliches Neuland. Basel: Lenos Verlag

Kühn, Jan-Michael 2009: Wie entsteht Neues bei der Produktion elektronischer Tanzmusik? Eine explorative ethnografische Erhebung. Berlin: Technische Universität Berlin, Institut für Soziologie Diplomarbeit online: https://www.berlin-mitte-institut.de/House_Techno_Produktion_Diplomarbeit_Jan_Michael_Kuehn.pdf [13.03.2017]

Kühn, Jan-Michael 2017: Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie. Wiesbaden: Springer VS

Landy, Leigh 2007: Understanding the Art of Sound Organization. London: MIT Press

Langer, Susanne K. 1953: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner's Sons

Manovich, Lev 2001: The Language of New Media, Cambridge: MIT Press

Margulis, Elizabeth Hellmuth 2014: On Repeat. How music plays the mind. Oxford: University Press

Mayer, Alexander/Pick, Erich 2005: Neuauflage. In: Buchmann, Sabeth/Draxler, Helmut/Krümme, Clemens/Leeb, Susanne (Hrsg.): Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen. Hamburg/Berlin: b_books / polypen

Navas, Eduardo 2012: Remix Theory. The aesthetics of sampling. New York: Springer Wien

Pope, Richard 2011: Hooked on an affect: Detroit Techno and Dystopian Digital Culture. danceculture.net

Reynolds, Simon 1998: Energy Flash. A Journey through rave music and dance culture. Berkeley: Soft Skull Press. 2012, 2. Aufl.

Reynolds, Simon 2013: Retro Mania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil Verlag 2. Aufl.

Richard, Birgit 2005: DJ-Jane Kicks und Acid Chicks. Musikalische Ekstasen und Formationen der Körper. In: Jansen, Meike (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Roads, Curtis 2015: Composing electronic music. A new aesthetic. Oxford: University Press

Rodgers, Tara 2010: Pink Noises. Women on electronic music and sound. Durham/London: Duke University Press

Ruschkowski, André 1998: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Stuttgart: Reclam, 2. Aufl. 2010

Smudits Alfred 2008: Soziologie der Musikproduktion; in: Gensch Gerhard, Stöckler Eva Maria, Tschmuck Peter (Hrsg.) 2008: Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Wiesbaden: Gabler Verlag

Smudits, Alfred 2013: Musik in der digitalen Mediamorphose. In: Flath, Beate (Hg): Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. Bielefeld: Transkript Verlag

Strange-Elbe, Joachim, Bronner, Kai: Musikinstrumentenindustrie im digitalen Paradigmenwechsel. In: Gensch Gerhard, Stöckler Eva Maria, Tschmuck Peter (Hrsg.) (2008): Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Wiesbaden: Gabler Verlag

Stöckler, Eva Maria 2008: „Produkt Musik“. Eine musikwissenschaftliche Annäherung in: Gensch Gerhard, Stöckler Eva Maria, Tschmuck Peter (Hrsg.) (2008): Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Wiesbaden: Gabler Verlag

Tomlinson, Gary 2015: A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity. New York: Zone Books

Tschmuck, Peter 2013: Elektronische Musik – von der Avantgarde-Nische zum paradigmatischen Musikstil. In: Flath, Beate (Hg): Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. Bielefeld: Transkript Verlag

Virno, Paolo 2010: Exodus. Herausgegeben, aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Klaus Neundlinger und Gerald Raunig. Wien-Berlin: Turia + Kant

Voegelin, Salomé 2010: Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. New York: The Continuum International Publishing Group

Volkwein, Barbara 2016: Klangzeitgeschehen. Werkanalyse elektronischer Clubmusik. In: Feser, Kim/ Pasdzierny, Matthias (Hg.): techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Berlin: b_books

Waltz Matthias 2001: Ethik der Welt – Ethik des Realen. In: Lohmann, Hans M./Gondek Hans D./Hofmann, Roger 2001: Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk. Stuttgart: Klett-Cotta

Weiser, Marc 2005: tanz/ritus/initiation/paarung/geschlechtskrankheiten/ernte/derwisch/gruppe/hingabe/aufgabe/selbstverleugnung/krankheit/irrationalität/hoffnung/zukunft/schwachsinn. In: Jansen, Meike (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Wertzowa, Walter 2013: Mass Media in Portions. In: Flath, Beate (Hg): Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. Bielefeld: Transkript Verlag

Internetquellen

[08.01.2018]

<https://www.youtube.com/watch?v=XigHSaa0ws4>

<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/908/777>

<https://www.youtube.com/watch?v=xYIKgSLpqPk>

<https://www.youtube.com/watch?v=fk0JxXFJMKw>

<http://fm4v3.orf.at/stories/1774727/>

<https://www.berlin-mitte-institut.de/philosophie-koerperlichen-wahrnehmung-techno/>

<https://systemvibes.com/2016/04/18/vibes-zur-unterscheidung-musik-und-nicht-musik/>

<http://www.coryarcangel.com/things-i-made/2004-004-iron-maidens-number-of-the-beast-compressed-over-and-over>

<https://www.youtube.com/watch?v=rlicX-Ao7u8>

<http://importantrecords.com/impred/impred449>

https://www.youtube.com/watch?v=9_jNlowu1uk

https://en.wikipedia.org/wiki/Temporary_Autonomous_Zone

Lena Kauer, Wien 2018

Gestaltung: Hannah Schmidt

Lektorat: Martin Dietler, Franz Kauer

Druck: Yasen Georgiev, Bulgarien 2018

Mein Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden