

Sound als Materialkategorie

–

Diskurs und exemplarische Analyse

Bachelorarbeit eingereicht von:

Lucas Gloe

Erstprüfer: Herr apl. Prof. Dr. Rolf Grossmann

Zweitprüfer: Herr Malte Pelleter

Lüneburg, den 21.07.2014

Leuphana Universität Lüneburg

Major: Kulturwissenschaften

Studiengbiet: Musik und auditive Kultur

Gliederung

Einleitung	1
1 Adornos Materialbegriff	5
1.1 Grundbegriffe	5
1.2 Kritik und Umformung	8
2 Adornos Standpunkte zur Musik der Tonaufzeichnung	12
2.1 Kulturindustrie	12
2.2 Das Kunstwerk und seine technische Reproduktion	14
3 Sound	17
3.1 Chris Cutlers Modi der Musikproduktion	17
3.2 Rolf Grossmanns Medienmusik	19
3.3 Auf der Suche nach dem Sound	21
3.3.1 Entwicklung von Produktionstechniken	24
4 Auto-Tune	26
4.1 Die Stimme im R&B	26
4.2 Die Entwicklung von Auto-Tune	31
5 Beispiel: „Future – Turn on the Lights“	35
5.1 Analyse des Instrumentals	35
5.2 Analyse der Stimme	37
Fazit	40
Quellenverzeichnis	44

Einleitung

In einem Anfang Juli 2014 im Internet geleckten¹ Video zum Britney-Spears-Song „Alien“ hört man über dem fertigen Instrumental des Songs, unbearbeitet durch Kompressor, Hall und Intonationskorrektur, die naturbelassene Stimme von Britney Spears.² Die Stimme klingt schwach und unplastisch vor dem mächtigen Klang des Instrumentals, und die Intonation, vor allem längerer Haltetöne, ist sehr unsauber. Diese Stimme ist mit dem Gesang der finalen Version nicht zu vergleichen: perfekt intoniert, präsent und an manchen Stellen mit fast unmenschlich technischen Artefakten belegt³. Pegelbearbeitung durch Kompression, Räumlichkeitsbearbeitung durch Zeiteffekte und auch Intonationskorrektur haben sich zu Standardbearbeitungen der Stimmproduktion entwickelt, die einen natürlichen, fehlerhaften Gesangs-Take technisch an ein Klangideal, einen spezifischen Sound, anpassen.

Doch statt eines empörten Aufschreis über die Enthüllung dieser Manipulation am Gesang von Britney Spears, sind die meisten Reaktionen auf die No-Auto-Tune-Version zwar kritisch, aber doch gemäßigt. Es gäbe „schon häufiger Gerüchte [...] dass es um die gesanglichen Qualitäten von Britney Spears nicht allzu gut bestellt ist“⁴, heißt es auf sueddeutsche.de. Es ist für die meisten Kommentatoren selbstverständlich, dass die Aufnahme von Britney Spears im Tonstudio durch technische Hilfsmittel einem Stimmsound angeglichen wird, der eine unnatürlich hyperrealistische Ästhetik aufweist⁵.

Interessanterweise schreibt der Titel – „Britney Spears’ ungefilterte Stimme – Klingt wie ein Alien“⁶ – des Kommentars auf sueddeutsche.de sogar der natürlichen Stimme einen unnatürlicheren Charakter zu als der technisch bearbeiteten Version der Stimme. Diese Überschrift und auch die in den meisten Fällen eher milde bis verständnis-

¹ Ohne Genehmigung des Künstlers veröffentlichten

² Britney Spears (2014a).

³ Britney Spears (2014b) Obwohl der Produzent William Orbit in einem Statement darauf hinweist, dass es sich bei dem geleckten Take nicht um die finale Aufnahme, sondern lediglich um einen Warm-up-Take handelt, ist der starke Einfluss der Intonationskorrektur auf den Gesang offensichtlich. (Vgl. sueddeutsche.de (2014)

⁴ Sueddeutsche.de (2014).

⁵ Ein solcher, technisch bearbeiteter und entkörperlichter Stimmsound ist bereits von vorherigen Singles von Britney Spears bekannt, z. B. „Toxic“ oder „Piece Of Me“.

⁶ Sueddeutsche.de (2014).

voll ausfallende Kritik, die Spears für ihre Stimmperformance erntet, zeigen, wie selbstverständlich die Benutzung von Auto-Tune geworden ist.

Wie Martin Büsser feststellt, sind es, zumindest im deutschsprachigen Raum, vor allem die kritischen Äußerungen Theodor W. Adornos zur populären Musik gewesen, die dieser bis heute in den Musikwissenschaften den Status einer ernst zu nehmenden Musik versagen.⁷ Der Stillstand des kompositorischen Materials, also der vom Komponisten verwendeten Mittel, sowie die kulturindustrielle Verwertung sind für Adorno die zentralen Kritikpunkte an der von ihm sogenannten „popular music“. So bleiben Phänomene wie das eingangs erwähnte Beispiel außerhalb des Forschungsfeldes der Musikwissenschaften

Auch im Sammelband *Popmusicology*, der versucht, neue Perspektiven interdisziplinärer Popmusikforschung aufzumachen, wird diese Tendenz an mehreren Stellen deutlich.⁸ So stellt Christian Rolle fest: „Der Ästhetikdiskurs ist [...] üblicherweise eher dazu geeignet, Populäre Musik abzuwerten, auszugrenzen und einem illegitimen Geschmack zuzuordnen.“⁹ Vor allem das undifferenzierte Anwenden der Ästhetikmaßstäbe der Kunstmusik lässt sich schlichtweg nicht auf Pop- bzw. Medienmusik anwenden.¹⁰ Auch in der Einleitung ist von einer „ungeklärten Relevanz von Popmusik als Musik“ die Rede.¹¹

Dabei bietet sich ironischerweise gerade Adornos Materialbegriff als erweitertes und offen definiertes Theoriekonzept an, um Prozesse der Pop- bzw. Medienmusik besser verstehen zu können. In Adornos *Ästhetische Theorie* entscheidet der historisch, dynamisch und in Korrelation zur Gesellschaft sich entwickelnde Materialstand über die „Wahrheit“ und „Falschheit“ kompositorischer Maßnahmen. Einige dieser Charakteristika des Materialbegriffs lassen sich, bereits bei oberflächlicher Betrachtung, auch in der Entwicklung des Sounds und der Produktionspraktiken der Pop- bzw. Medienmu-

⁷ Die strikte Unterteilung zwischen E- und U-Musik ist zum Beispiel Ausdruck hiervon.

⁸ Eine erweiterte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik findet hauptsächlich in einem transdisziplinären Feld zwischen Medien- und Kulturwissenschaften statt. Dabei wird teilweise auf Methoden der systematischen Musikwissenschaften zurückgegriffen.

⁹ Rolle (2008): S. 40.

¹⁰ Vgl. Ebd.: S. 40.

¹¹ Bielefeld, Dahmen, Großmann (2008): S. 7.

sik erkennen. So lassen sich auch hier historische Stände rekonstruieren und eine dynamische Weiterentwicklung feststellen.

So stelle ich in dieser Arbeit die Frage, ob Sound als Kategorie in einen erweiterten Materialbegriff eingebracht werden kann. Des Weiteren möchte ich überprüfen, ob die Entwicklung der Produktionspraktiken der Pop- bzw. Medienmusik ähnliche Charakteristika aufweist wie die Entwicklung des Materials bei Adorno.

Sollte sich Sound als Kategorie in einen erweiterten Materialkanon einfügen lassen, wäre es möglich, diesen umgeformten Materialbegriff auch zur Analyse von musikalischen Artefakten zu verwenden, die anderenfalls außerhalb des Spektrums der Musikwissenschaften liegen würden.

Im ersten Abschnitt dieser Arbeit werde ich zusammenfassend die Grundzüge von Adornos Materialbegriff aus der *Ästhetischen Theorie* herausarbeiten und dabei ein besonderes Augenmerk auf die Möglichkeit der Einbeziehung erweiterter Materialkategorien legen.¹²

Um weitere Materialkategorien einzubinden, möchte ich im zweiten Abschnitt der Arbeit die kritischen Aussagen Adornos zur Pop- bzw. Medienmusik aufgreifen und durch weiterführende Standpunkte umformen, sodass eine Anwendung von Adornos Materialkonzept auf ebendiese zulässig wird.¹³ Chris Cutlers drei Modi der Musikproduktion bieten hier die Möglichkeit, durch eine Trennlinie zwischen der Musikproduktion der klassischen Musik, der Kunstmusik und der Musik der Tonaufzeichnung, die Produktionsweisen beider Modi nicht als konkurrierende, sondern als unterschiedliche Formen der Musikproduktion zu verstehen.

Anhand von Rolf Großmanns *Paradigmen der Medienmusik* und Alfred Smudits' *A Journey Into Sound* soll darauffolgend ein komprimierter Abriss über die Entwicklung der Produktionstechniken der Musik der Tonaufzeichnung gegeben werden, anhand dessen bereits erste Parallelen zur Entwicklung des Materials erkennbar werden.

Schließlich möchte ich im letzten Abschnitt der Arbeit die Entwicklung der Verwendung des Intonationskorrekturereffekts Auto-Tune im R&B beleuchten. Hierfür beziehe

¹² Im Umfang dieser Arbeit wäre es weder möglich noch sinnvoll, den theoretischen Kontext des Materialbegriffs zu erfassen. Die Abhandlung des Materialbegriffs ist absichtlich kurz und funktional gehalten.

¹³ An dieser Stelle werde ich ebenfalls Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ hinzuziehen, welcher von einem ähnlichen Standpunkt wie Adorno argumentiert.

ich mich im Allgemeinen auf den Essay *Feenin* von Alexander Weheliye und werde als spezifisches Beispiel eine detaillierte Analyse der Produktionsweisen des Songs „Turn On The Lights“ des US-amerikanischen Künstlers Future durchführen.

Anhand dieses konkreten Beispiels möchte ich die Entwicklung der Benutzungspraxis des Effekts herausarbeiten, um diese abschließend wiederum mit den Eigenschaften von Adornos Materialbegriff zu vergleichen.

1 Adornos Materialbegriff

1.1 Grundbegriffe

Der Begriff des Materials hat sich im musiktheoretischen Diskurs etabliert und ist dabei so selbstverständlich geworden, dass er sich einer konkreten Definition oft verweigern kann.¹⁴ Frühe Verwendung des Materialbegriffs findet man bereits im 19. Jahrhundert. So beschreibt Eduard Hanslick im Jahr 1854 das Komponieren als „arbeiten des Geistes mit geistesfähigem Material“.¹⁵

Als den „Inbegriff der für den Komponisten verfügbaren Klänge“¹⁶ beschreibt Adorno selbst in *Die Philosophie der neuen Musik* die konventionelle Definition des Materialbegriffs und klammert dabei zunächst seine eigenen Ansprüche und Erweiterungen aus. In den Ausführungen Adornos, in dessen ausführlicher Kunsttheorie das Material eine zentrale Rolle spielt, wird der Materialbegriff als erweitert, historisch, dynamisch und gesellschaftlich definiert. Ziel dieses ersten Kapitels ist es, diese zentralen Merkmale von Adornos Materialbegriff herauszuarbeiten, um ihn in den darauffolgenden Kapiteln als Konzept aus Adornos Theoriekonstrukt herauszulösen und auf andere Sachverhalte anwendbar zu machen.

Im Gegensatz zum klassischen Begriff des Materials, der in einer engen Definition lediglich „die Töne mit denen ein Komponist arbeitet“¹⁷ bezeichnet und sich im weitesten Sinne immer noch nur auf die Gesamtheit aller kompositorischen Mittel beschränkt, legt Adorno seinen Materialbegriff deutlich weitreichender und offener aus: „Material [...] ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet“¹⁸ und weiter sogar „alles ihnen Gegenüberstehende, worüber sie zu entscheiden haben“.¹⁹ Durch diese freie Definitionsweise öffnet Adorno einen Raum für die Einbeziehung weiterer Ebenen der Gestaltung, welche für ein um-

¹⁴ Vgl. Kreidler (2009): S. 1.

¹⁵ Hanslick. Nach; Kreidler (2009): S. 1.

¹⁶ Adorno (1972): S. 35.

¹⁷ Dahlhaus (2005): S. 277.

¹⁸ Adorno (1970): S. 222.

¹⁹ Ebd.: S. 222.

fassenderes Verständnis ästhetischer Formen notwendig sind.

Nach dieser erweiterten Materialdefinition wird jede Entscheidung des Künstlers, die einen Einfluss auf das Werks hat, zum Teil des Materials. So müsste Adornos erweiterter Materialbegriff neben kompositorischen und technischen Aspekten auch alle weiterreichenden Ebenen, die das Schaffen des Künstlers betreffen beinhalten: Von der Aufführungssituation über die Wahl des Notenpapiers und der Tinte können alle Entscheidungen des Künstlers als Teil von Adornos erweitertem Materialbegriff gesehen werden.

Dieser Öffnung des Materialbegriffs in seinem Umfang, steht eine Einschränkung des Materialbegriffs in seinen Charakteristika gegenüber. In *Die Philosophie der Neuen Musik* vergleicht Adorno zur Vereinfachung seines Materialgedankens die Beziehung zwischen allen verfügbaren Klängen und dem Material mit der Beziehung zwischen allen verfügbaren Lauten und einer Sprache.²⁰ Um erfolgreich in der Sprache kommunizieren zu können, kann man nicht wahllos alle Laute der Sprache verwenden, sondern muss sich an jene vorgegebenen, sedimentierten Lautkombinationen halten, welche sich durch eine historische und gesellschaftliche Entwicklung als Wortschatz einer bestimmten Sprache etabliert haben.

Wie die Entwicklung von Sprachen, unterliegt auch das musikalische Material einer „geschichtlichen Tendenz“.²¹ Es verengt und erweitert sich mit dem Lauf der Geschichte, alle Merkmale des Materials sind historisch geprägt und somit die Folge einer Entwicklung. Der Annahme eines „Naturmaterials“, wie der natürlichen Richtigkeit von konsonanten Tonkombinationen, wie sie etwa in der Musikpsychologie zu finden ist²², steht Adorno skeptisch gegenüber: „Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch“.²³ Adorno betont hiermit noch einmal den historisch gewachsenen Charakter des kompositorischen Materials. Die temperierte Stimmung, Dreiklänge, Harmonik und Dissonanz sind somit als das Ergebnis einer gesellschaftlich-historischen Entwicklung zu verstehen und nicht als naturgegeben.

²⁰ Adorno (1972): S. 35.

²¹ Ebd.: S. 35.

²² Vgl. Ebd.: S. 35.

²³ Adorno (1970): S. 223.

Aus der historischen Entwicklung des Materials ergibt sich Adorno zufolge für jeden historischen Zeitpunkt ein objektives Material, welches den aktuellsten und höchstentwickelten Stand des Materials bezeichnet.²⁴ Nur anhand dieses zeitlich dynamischen, objektiven Materialstandes lässt sich die Verwendung des Materials in einem bestimmten Werk bewerten. So schreibt Adorno: „Über Wahrheit und Falschheit von Akkorden entscheidet nicht deren isoliertes Vorkommen. Sie ist messbar allein am gesamten Stand der Technik“.²⁵ Durch die historische Entwicklung des Materials bedingt, verändert sich auch der Wahrheitsgehalt bestimmter Tonkombinationen. Vielmehr noch trägt jeder Akkord auch „die ganze Geschichte in sich [...]“.²⁶ Als ein Beispiel führt Adorno den verminderten Septakkord an. In Beethovens Op. 111 ist die Verwendung des Akkords einwandfrei und richtig, in der Salonmusik ist die Verwendung hingegen „aufgeklatscht“²⁷ und falsch.

Es ergibt sich folglich, dass der Komponist sein Material nicht frei wählen kann, sondern an das objektive Material seines historischen Standpunktes gebunden ist. Dabei ist der Komponist dem „Zwang“²⁸ unterworfen, der von dem objektiven Materialstand ausgeht und den Komponisten auffordert, sich innerhalb der Grenzen des Materialstands aufzuhalten: „Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als Ganze von ihm, dass er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zulässt.“²⁹

Ein weiteres zentrales Merkmal des Materials ist neben seiner geschichtlichen Prägung auch seine Verbindung zur Gesellschaft. An zentraler Stelle weist Adorno darauf hin, dass „Material selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich durchs Bewusstsein von Mensch hindurch Präformiertes“³⁰ ist. Die Entwicklungen des Materials korrelieren mit Entwicklungen in der Gesellschaft. Adorno stellt hierzu fest: „Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sin-

²⁴ Vgl. Adorno (1970): S. 223.

²⁵ Adorno (1972): S. 37.

²⁶ Ebd.: S. 39.

²⁷ Ebd.: S. 38.

²⁸ Adorno (1970): S. 222.

²⁹ Adorno (1972): S. 39.

³⁰ Ebd.: S. 36.

ne wie die reale Gesellschaft“.³¹ Da die Entwicklung des Materials ähnlich der Entwicklung der Gesellschaft verläuft und das objektive Material somit ihr Spiegelbild darstellt, ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material gleichzeitig auch als Auseinandersetzung mit der Gesellschaft wahrzunehmen.³²

Der Komponist kann, den Vorgaben des objektiven Materials Folge leistend, seine Kritik am Stand des Materials, und damit am Stand der Gesellschaft, durch innovative und fortschrittliche Verwendung des Materials in sein Werk einfließen lassen. Diese fortschrittliche, kritische Verwendung des Materials objektiviert sich und wird – nun als neues objektives Material – zum Gegenstand einer neuen kritischen Auseinandersetzung.³³ Die Entwicklung des Materials vollzieht sich, wie Carl Dahlhaus in *Adornos Begriff des musikalischen Materials* etwas unkomplizierter formuliert, durch die „Transformation musikalischer Werke, in denen sich subjektiver Geist realisiert, in ein anonymes Material, das späteren Komponisten als objektiver Geist entgegentritt“.³⁴

Der Komponist, der den Stand des Materials herausfordert, hat Adorno zufolge schließlich einerseits den Anforderungen des Materials gerecht zu werden, andererseits „bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbstständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials“.³⁵ Die Tendenz des Materials wirkt als „bewegendes Prinzip der Geschichte“³⁶ und entwickelt dabei eine dialektische Eigenbewegung, die, da sie sich in Korrelation mit der Entwicklung der Gesellschaft entfaltet, zu einer neuen objektiven Wahrheit führen muss.

1.2 Kritik und Umformung

Nach einer strikt dialektischen Sichtweise wäre eine Anwendung des Materialkonzepts auf ein anderes Feld, also eine Rekontextualisierung der Theorie des Materials, nicht möglich, da sich der Sinn des Materialbegriffs auch erst im Kontext anderer dialektischer Theoriekonzepte eröffnet. Wie Dahlhaus feststellt: „Der dialektische Materialbe-

³¹ Adorno (1972): S. 36.

³² Vgl. Ebd.: S. 36: „Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft“

³³ Vgl. Adorno (1970): S. 222: „Noch die Expansion ins Unbekannte, die Erweiterung über den gegebenen Materialstand hinaus, ist in weitem Mass dessen Funktion und die der Kritik an ihm, die er seinerseits bedingt.“

³⁴ Dahlhaus (2005): S. 280.

³⁵ Adorno (1972): S. 39.

³⁶ Dahlhaus (2005): S. 278.

griff ist flüssig und entzieht sich seiner konkreten Definition.“³⁷ Der „Sach- und Wahrheitsgehalt“³⁸ des dialektischen Materialbegriffs ergibt sich erst durch eine Analyse im Systemzusammenhang. Das Heraustrennen eines bestimmten theoretischen Konstrukts aus der gesamten Kunsttheorie Adornos wäre für diesen somit als methodisches Vorgehen nicht sinnvoll. Um diese Problematik zu umgehen, werden im Folgenden die zentralen Merkmale des Materialbegriffs herausgearbeitet, um den Materialbegriff als theoretisches Konstrukt zu isolieren und handhabbar zu machen.

Zunächst öffnet Adorno durch die erweiterte Definitionsweise das Theoriekonzept des Materialbegriffs. Sie lässt zu, den Materialbegriff nicht nur auf das rein musikalisch-kompositorische Material zu beschränken, sondern auch jegliche weiterführende, gestalterische Entscheidung als möglichen Teil eines erweiterten Materials zu analysieren. Insbesondere für die Anwendbarkeit auf Musikstile außerhalb der klassischen europäischen Kunstmusik stellt diese erweiterte Auffassung eine willkommene Grundlage dar. So ist es möglich, wie es ein Ziel dieser Arbeit ist, auch eine musikalisch Praxis, die sich nicht nur rein kompositorischer Parameter bedient, mithilfe des Materialkonzepts wahrzunehmen. Soll eine solche Erweiterung erfolgreich sein, muss eine andersartige Materialkategorie außerdem die im vorherigen Kapitel 1.1 herausgearbeiteten weiteren drei zentralen Eigenschaften des Materials erfüllen, um dem Materialkonzept gerecht zu werden. Diese drei Eigenschaften sind nochmals zusammenfassend: eine historische-dynamische Entwicklung und eine Relation zur gesellschaftlichen Entwicklung.

Über diese erste Vereinfachung des Materialbegriffs hinaus möchte ich einige weitere Modifikationen vornehmen, um das Theoriekonstrukt für meine Zwecke noch anwendbarer zu gestalten. Eine Problematik für die Anwendbarkeit des Materialbegriffs ist Adornos Bewertung des Werkes. Für Adorno hat die Neue Musik des frühen 20. Jahrhunderts „die Idee des Werkes kritisch abgesetzt“.³⁹ Weiter sind die „einzigsten Werke heute, die zählen, [...] die, welche keine mehr sind“.⁴⁰ Wie auch Dahlhaus feststellt, ergibt sich für Adorno die „Einsicht in das kompositorisch Sinnvolle und Verfehlete,

³⁷ Dahlhaus (2005): S. 277.

³⁸ Ebd.: S. 277.

³⁹ Adorno (1972): S. 33.

⁴⁰ Adorno (1972): S. 33.

das „Richtige“ und „Falsche“,[...] primär aus der Erfahrung mit dem Material und erst sekundär aus der Kenntnis von Werken“.⁴¹

Von diesem Standpunkt aus ergibt sich ein nur schwer nachvollziehbarer und abstrakter Zugang zum Material, welches nur als „sedimentierter Geist“ vorliegt. Die Rekonstruktion des Materialstandes anhand von bestimmten Werken ist von Adornos Standpunkt aus nicht möglich.

Dahlhaus hingegen stellt fest, der Stand des Materials, der sich tatsächlich aus dem objektivierten, ehemals subjektiven Geist einzelner Werke zusammensetzt, schließlich „der Inbegriff der Spuren früherer Werke [...]“⁴² sei. „Wie ein Komponist Tonzusammenhänge empfindet, was er als falsch und verschlissen verwirft und auf welche Voraussetzungen er sich stützt, um kompositorische Konsequenzen zu ziehen, hängt von den Werken ab, die negativ oder positiv seine Erfahrungsgrundlage bilden.“⁴³

Auch Johannes Kreidler stellt in seinem Essay *zum Materialstand der Gegenwartsmusik* pointiert fest: „Festzumachen ist ein 'Material' zunächst oder überhaupt nur an Einzelwerken.“⁴⁴ So möchte auch ich für diese Arbeit das Werk als Instanz zur Untersuchung des Materials ernst nehmen.

Auch Adornos Idee eines einzigen objektiven, historisch wahren Materialstandes ist für die Anwendbarkeit des Materialkonzepts problematisch. Während Adornos Konzept sich auf eine Idee von singulärer Wahrheit und historischem Fortschritt in der Tradition des dialektischen Materialismus stützt, präsentiert sich die postmoderne Musikwelt vielseitig und fragmentarisch. Es entwickeln sich parallel zueinander diverse eigenständige Materialstände. Auch Kreidler stellt fest, dass an dem Konzept eines objektiv wahren Materialstandes nicht festgehalten werden kann: „Heute gibt es schon innerhalb der Neuen Musik zahlreiche Materialstände und Fortschrittslinien [...]“⁴⁵

Adornos Glaube an einen einzigen wahren Materialstand erweist sich meines Erachtens gerade heute als problematisch, da eine Vielzahl von verschiedenen Gesellschaften und Musikszenen jeweils eigene Stile herausbilden, die parallel zueinander einen legitimes Existenzrecht innehaben.

⁴¹ Dahlhaus (2005): S. 279.

⁴² Ebd.: S. 279.

⁴³ Ebd.: S. 279.

⁴⁴ Kreidler (2009): S. 2.

⁴⁵ Ebd.: S. 3.

In diesem letzten Kapitel habe ich die Grundzüge von Adornos Materialkonzept erarbeitet und so angepasst, dass es sich grundsätzlich auch auf andere Kategorien anwenden lässt. Im weiteren Verlauf der Arbeit möchte ich nun überprüfen, ob sich diese Charaktereigenschaften des Materials auf die mögliche Materialkategorie des Sounds der Musik, der mit Tonaufzeichnung und in der Medienmusik zu einem der zentralen Gestaltungsparameter wird, anwenden lassen. Dafür werde ich im nächsten Kapitel zunächst die Problematiken von Adornos Standpunkt analysieren und umformen, die eine Analyse der Medienmusik der technischen Reproduzierbarkeit unmöglich machen, um daraufhin im Allgemeinen den Stellenwert und die Eigenschaften des „Sounds“ darzulegen.

2 Adornos Standpunkte zur Musik der Tonaufzeichnung

Ein Ziel dieser Arbeit besteht darin, Theorien der Frankfurter Schule auf Pop-, bzw. Medienmusik anzuwenden. Im Zuge dieses Vorhabens stößt man zwangsläufig auf Probleme, die sich aus den kritischen Standpunkten Adornos ergeben. Ohne Umformung der Begriffe scheint es gewissermaßen unmöglich, Adornos Konzepte auf zeitgenössische Phänomene anzuwenden. Daher sollen in diesem Abschnitt zunächst einige der grundlegenden Thesen Adornos zur populären Musik seinerzeit dargelegt werden und mit Theorien zur Pop- bzw. Medienmusik erweitert werden, die eine Anwendung Adorno's Thesen auf ebendiese zeitgenössischen Phänomene ermöglichen sollen.

2.1 Kulturindustrie

Adornos kritische Äußerungen zum Schlager und zum Jazz, wie er sie 1941 in dem in englischer Sprache erschienen Aufsatz *On popular music* darlegt, werden, wie etwa Martin Büsser hinweist, auf Popmusik übertragen und versagen dieser in den Musikwissenschaften den Status einer ernst zu nehmenden Musik.⁴⁶

Adorno zufolge werde „popular music“, im Gegensatz zum „serious song“, ausschließlich durch die Verwendung von vorgegebenen und standardisierten Schemen und Formen hergestellt.⁴⁷ Das kompositorische Material des von Adorno analysierten Schlagers stehe somit still. Anstatt das Material dynamisch zu entwickeln, sei der Komponist vielmehr dazu gezwungen, vorherige, dem Konsumenten bekannte Kompositionen zu wiederholen, die als „natural music“ erkannt würden: „Natural music: that is, the sum total of all the conventions and material formulas in music to which he [the consumer; Anm. L.G.] is accustomed and which he regards as the inherent, simple language of music itself [...].“⁴⁸

Hieraus ergäben sich standardisierte Formeln für die Komposition, die vom harmonischen Grundgerüst bis zum kompositorischen Detail vorgegeben seien: „Best known is the rule that the chorus consists of thirty two bars and that the range is limited to one octave and a note. The general types of hits are also standardized. [...] Most important

⁴⁶ Vgl. Büsser (2002): S. 320.

⁴⁷ Adorno (1941): S. 17.

⁴⁸ Ebd.: S. 24.

of all, the harmonic cornerstones of each hit [...] must beat out the standard scheme."⁴⁹

Der Grund für die Verwendung eines immer gleichen kompositorischen Materials im Schlager und Jazz liegt für Adorno in dem „externally super-imposed, commercial character“⁵⁰, welcher auf standardisierte Reaktionen der Konsumenten abzielt.⁵¹ Populäre Musik werde demnach als Produkt für die Kulturindustrie hergestellt und müsse sich deshalb einfachster gleichbleibender kompositorischer Mittel bedienen, um einen möglichst hohen Wiedererkennungswert zu erlangen. Populäre Musik kann die ästhetischen Ansprüche Adornos auf kompositorischer Ebene somit keinesfalls erfüllen.⁵²

Während Adorno der Komposition eines „Hit-Songs“ einen handwerklichen Charakter zugesteht, sieht er die Verbreitung und Vermarktung von populärer Musik als industriellen Prozess⁵³. Als „Plugging“ bezeichnet Adorno die dauerhafte Wiederholung von Hit-Songs in den kulturindustriellen Massenmedien.⁵⁴ Durch das „closing [of; Anm. L.G.] the avenues of escape from the ever-equal“⁵⁵ wird der Hörer den immergleichen Hit-Songs ausgesetzt und so gefügig gemacht. Die Reaktionen auf neue Hit-Songs werden ebenso standardisiert wie die Komposition dieser.⁵⁶

Aus Adornos *On popular music* ergibt sich so eine doppelte Skepsis gegenüber populärer Musik: Zunächst erkennt Adorno einen Stillstand im kompositorischen Material der populären Musik und bezeichnet diese deshalb vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Anforderungen an Kunst als minderwertig. Des Weiteren wird seine Skepsis gegenüber medialen Verbreitungsweisen deutlich, die als Teil der Kulturindustrie und ihrer kommerziellen Verwertungsmechanismen gesehen werden.

Als extreme Erweiterung zu Adornos Ausführungen kann die These von Steinert gese-

⁴⁹ Adorno (1941): S. 18.

⁵⁰ Ebd.: S. 17.

⁵¹ Vgl. Ebd.: S. 21.

⁵² Vgl. Kap. 1 für Adornos Anforderungen an den Komponisten

⁵³ Adorno (1941): S. 23.

⁵⁴ Vgl. Ebd.: S. 27. „publishing houses, name bands, radio and moving pictures“ zählt Adorno explizit zu diesen kulturindustriellen Massenmedien. Weiterreichende Ausführungen zu den Mechanismen der kulturindustriellen Verbreitungsweisen von Musik finden sich im weiteren Verlauf des Textes.

⁵⁵ Ebd.: S. 27.

⁵⁶ Vgl. Ebd.: S. 27.

hen werden, der jegliche Musik, auch die Klassische- und die Kunstmusik heutzutage, als vom Musikmarkt durchdrungen sieht: „Es gibt keine Musik außerhalb der Kulturindustrie.“⁵⁷ Steinerts These wiederum relativierend, argumentiert Martin Büsser, dass sich die Kulturindustrie heutzutage keine spezifischen Genres mehr aneigne – Adorno bezieht sich ja etwa auf den Schlager –, sondern durch alle Genres der Musik hindurch verlaufe: „In dem Maße, in dem Beethoven von der Kulturindustrie vereinnahmt werden kann, ist es einer sogenannten Popband möglich, sich strukturell wie auch ästhetisch der kulturindustriellen Vereinnahmung zu entziehen.“⁵⁸ Um Büssers Aussagen weiterzudenken: Es ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen kulturindustriell-kommerzieller Vereinnahmung auf der einen und künstlerischer Autonomie auf der anderen Seite. Zwischen diesen beiden Extremen lässt sich ein jedes musikalisches Erzeugnis einordnen. Dabei ist meines Erachtens kein musikalisches Produkt „nur Kulturindustrie“ und ebenso kein Werk „nur autonom“. Der Einfluss von kulturindustriell-schematischen Produktions- und Verbreitungsweisen und von avantgardistisch-autonomen Charakteristika muss für jedes analysierte Musikstück individuell abgewogen werden. Gleichsetzungen wie kommerziell ist gleich schlecht und autonom ist gleich gut können vor diesem Hintergrund nur als unsinnig erachtet werden.

2.2 Das Kunstwerk und seine technische Reproduktion

Ein weiteres zentrales Hindernis für die Anwendbarkeit von Adornos Materialbegriff auf Pop- bzw. Medienmusik ist die skeptische Position Adornos gegenüber der technischen Reproduzierbarkeit. Wie bereits in *On popular music* angedeutet wird, werden Massenmedien wie das Radio und das Fernsehen als Instrumente einer Kulturindustrie verstanden. Die in diesen Kanälen beworbenen Produkte sind technische Reproduktionen von Kunstwerken.⁵⁹

Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ gilt als Grundlage der Kritik an der technischen Reproduktion. Das originale Kunstwerk sei Benjamin zufolge gebunden an Raum und Zeit, in seiner Beschaf-

⁵⁷ Steinert. Nach: Büsser (2002): S. 319.

⁵⁸ Büsser (2002): S. 319.

⁵⁹ Vgl. Adorno (1934): S. 531. „(Die Platte L.G.) ist, als künstlerisches Verfallsprodukt, die erste Darstellungsweise von Musik, die als Ding sich besitzen lässt.“

fenheit von Tradition durchdrungen⁶⁰ und verliere durch die Reproduktion seine auratische Wirkung.⁶¹ Während das „[...] Hier und Jetzt des Originals [...] den Begriff seiner Echtheit [ausmacht; Anm. L.G.]“⁶², fällt „noch bei der höchstvollendeten Reproduktion eines aus: [ebendieses; Anm. L.G.] [...] Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein [...]“.⁶³ So schlussfolgert Benjamin, dass „der gesamte Bereich der Echtheit [...] sich der technischen [...] Reproduzierbarkeit“⁶⁴ entzieht.

Durch diese Loslösung des Kunstwerks aus dem Raum-Zeit-Gefüge entsteht laut Benjamin eine „Erschütterung der Tradition“⁶⁵, sogar eine „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe.“⁶⁶ Folglich beraubt eine technische Reproduktion das Kunstwerk um seine Qualitäten und bleibt ihm somit qualitativ unterlegen.

Adorno hat in seinem Aufsatz *Die Form der Schallplatte* Benjamins Gedanken bereits 1934 teilweise vorgegriffen und sieht in der Loslösung des Kunstwerks aus einem fixierten Raum-Zeit-Gefüge ebenfalls das zentrale Problem der technischen Reproduzierbarkeit. Darüber hinaus betont er die aus der Reproduzierbarkeit entstehende Möglichkeit der kommerziellen Nutzung als Warenform: „Nicht umsonst wird der Ausdruck ‚Platte‘, ohne Zusatz, in Photographie und Phonographie gleichsinnig gebraucht. Er bezeichnet das zweidimensionale Modell einer Wirklichkeit, die sich beliebig multiplizieren, nach Raum und Zeit versetzen und auf dem Markte tauschen lässt.“⁶⁷

Adorno begründet fortführend, weshalb der Verlust der Unmittelbarkeit die Schallplatte als Medium für tatsächliche Kunst unmöglich macht: „Dafür hat sie [die Schallplatte; Anm. L.G.] das Opfer ihrer dritten Dimension zu bringen: ihrer Höhe und ihres Abgrunds. Nach jeglichem Maße künstlerischer Selbstherrlichkeit wäre sonach die Form der Schallplatte schlechterdings ihre Nicht-Form; sie taugt zu wenig anderem, als die Musik, um ihre beste Dimension geschmälert, abzubilden und

⁶⁰ Was sich durch die Historizität von Adornos Materialbegriff herleiten lässt (Vgl. Kap. 1)

⁶¹ Benjamin (1963): S. 13. „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“

⁶² Ebd.: S. 12.

⁶³ Ebd.: S. 11.

⁶⁴ Ebd.: S. 12.

⁶⁵ Ebd.: S. 14.

⁶⁶ Ebd.: S. 14.

⁶⁷ Adorno (1934): S. 531.

aufzubewahren.“⁶⁸

Durch die Betonung des lediglich abbildenden Charakters der Tonaufzeichnung klammert Adorno eine ästhetische Nutzung des medien-technischen Prozesses der Klangaufzeichnung aus. Auch in seinem bereits 1927 erstmalig erschienenen Aufsatz „Nadelkurven“ spricht sich Adorno dafür aus, Klangaufzeichnungen lediglich abbildend zu verwenden. Er nennt es eine gute „Tendenz der konsolidierten Technik [...], die Gegenstände selbst möglichst unverschmückt zu setzen.“⁶⁹

Walter Benjamin betont hingegen – wenn auch nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten – die medienspezifischen Eigenschaften der Photographie. Die technische Reproduktion könne „beispielsweise [...] Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlichtweg entziehen“.⁷⁰

⁶⁸ Adorno (1934): S. 531.

⁶⁹ Adorno (1927): S. 325.

⁷⁰ Benjamin (1962): S. 12.

3 Sound

3.1 Chris Cutlers Modi der Musikproduktion

Wie in Kapitel 2 deutlich geworden ist, äußern sowohl Benjamin als auch Adorno teilweise Hoffnungen für eine positive Entwicklung der Nutzung der technischen Reproduzierbarkeit, stehen dieser jedoch grundsätzlich sehr kritisch gegenüber.⁷¹ Vor allem in Adornos Theorie wird deutlich, dass sich klassische Kunstwerke und die technische Reproduzierbarkeit nicht vereinen lassen.

Den heutigen, avancierten Stand der Technik und die etablierte Musikpraxis berücksichtigend, eröffnet Chris Cutler in dem Vortrag *Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen* eine Theorie, die als Erweiterung zu Adornos Annahmen gesehen werden kann. Cutler trennt durch eine Aufteilung der Musikproduktion in verschiedene, sich als Negation gegenüberstehende, paradigmatische Modi⁷² die Produktion der Klassischen- und der Kunstmusik, auf die sich Adornos Theorien beziehen, durch einen klaren Schnitt von der Produktion der Musik der Tonaufzeichnung bzw. der technischen Reproduzierbarkeit.

Parallel und als negation zum ersten Modus, dem Volksmodus⁷³, entwickelt sich Cutler zufolge der zweite Modus der Musikproduktion: der Klassische- und der Kunstmodus. Zentrales Medium dieses Modus ist die schriftliche Notation, „als fixiertes, seinem Nutzer äußerliches Gedächtnis [...]“⁷⁴. In jeder notierten Partitur ist ein Stück endgültig und nicht adaptierbar vorgegeben oder gar fixiert. „Als solche kann sie [die Musik; Anm. L. G.] in Umlauf gebracht und aufbewahrt werden. Sie bildet die erste Form, in der Musik zu Eigentum [...]“⁷⁵ werden kann. Mit der Notation löst das Auge das Ohr als zentrales Organ der Produktion ab.⁷⁶ Adornos Ausführungen aus der *Äs-*

⁷¹ Vgl. Adorno (1934): S. 532ff.

⁷² Cutler (1995): S. 33.

⁷³ Vgl. Ebd.: S. 31f. Im Volksmodus gibt es keine vollendeten oder festgehaltenen Musikstücke, „Matrizen“ oder „Felder“ werden im gesellschaftlichen Ritual unmittelbar-expressiv und improvisiert dargeboten und dabei erweitert und umgeformt. Es findet keine formale Unterscheidung zwischen Komponist und Interpret statt. Die Musik des Volksmodus existiert nur in Form von Klang und Klangerinnerung. Das Ohr ist das zentrale Organ dieses Modus.

⁷⁴ Ebd.: S. 34.

⁷⁵ Ebd.: S. 34.

⁷⁶ Cutler (1995): S. 34.

thetischen Theorie beziehen sich durchweg auf Kunstmusik, welche nach diesem zweiten Produktionsmodus hergestellt wurde.⁷⁷

Mit der Entstehung der Tonaufzeichnung⁷⁸ findet ein weiterer paradigmatischer Wandel der Musikproduktion statt. Als Negation der Negation, also im Gegensatz zum Klassischen- und zum Kunstmodus, ähneln einige Merkmale des Modus der Tonaufzeichnung dem des Volksmodus: „Die Tonaufzeichnung verweist die Musikproduktion aufs Ohr zurück. Wie in der Volksmusik wird der Klang wieder zum primären Gegenstand. Tonaufzeichnung *ist* [Hervorhebung im Original] Klangerinnerung.“⁷⁹

Im Gegensatz zu Benjamins These, sieht Cutler die Loslösung der Aufnahme aus dem Raum-Zeit-Gefüge nicht als Qualitätsverlust, sondern als zentrales Moment der Musikproduktion des dritten Modus. „Die Aktualität der Aufführung geht [durch die Tonaufzeichnung; Anm. L.G.] nicht verloren, sondern ist der Zeit enthoben.“⁸⁰ Durch „die Manipulation des Bandes und der dazu benutzten elektronischen Anlage“⁸¹ lassen sich die aufgenommenen Klänge zeitlich montieren, gestalten und auflösen. Cutler bezeichnet folglich das „(Ton-)studio als Instrument“⁸², in dem das Klangmaterial durch medientechnische Prozesse geformt werden kann.

Da die Tonaufzeichnung die Möglichkeit bietet „jeden Klang, der erzeugt werden kann, in Erinnerung zu rufen und zu reproduzieren“⁸³, vergrößert sich das Klangspektrum, welches dem Komponisten zur Verfügung steht, ins Unerschöpfliche. Wie Peter Bickel in seinem Buch *Musik aus der Maschine: computervermittelte Musik zwischen synthetischer Produktion und Reproduktion* bemerkt, wird die „für traditionelle akustische Instrumente der abendländischen Musiktradition entwickelte Notation [...] mit den neuen Möglichkeiten elektronischer Klanggestaltung in den sechziger Jahren hinfällig“.⁸⁴ Notation kann als musikalische Schriftform Klang nicht im Ansatz so genau abbilden wie die Tonaufzeichnung, die auch Cutler als eine „qualitative Weiterent-

⁷⁷ Für Anmerkungen zur *Musique Concrete*, welche als Hybridform zwischen dem Klassischen – und dem Kunstmodus und dem Modus der Tonaufzeichnung bezeichnet werden kann, siehe Cutler (1995): S. 37f.

⁷⁸ Ab hier Synonym verwendet für technische Reproduzierbarkeit

⁷⁹ Cutler (1995): S. 39.

⁸⁰ Ebd.: S. 39.

⁸¹ Ebd.: S. 39.

⁸² Ebd.: S. 39. Weitere Ausführungen zum Tonstudio als Instrument finden sich in Brian Enos Aufsatz „The Studio as a Compositional Tool“ im Sammelband „Audio Culture“.

⁸³ Ebd.: S. 40.

⁸⁴ Bickel (1992): S. 108.

wicklung“⁸⁵ gegenüber der Notation bezeichnet.

Aus Cutlers paradigmatischer Unterscheidung zwischen dem Modus der Klassischen- und der Kunstmusik und dem Modus der Tonaufzeichnung lassen sich einige weitere Schlüsse ziehen. Im Gegensatz zu Adornos und Benjamins Kritik an der technischen Reproduzierbarkeit, wird die Tonaufzeichnung bei Cutler nicht mehr als mit dem Kunstwerk unvereinbares und einer Kulturindustrie dienendes externes Medium, sondern als zentrale Methode einer neuen Art der Musikproduktion verstanden. Diese neue Methode der Musikproduktion steht dem vorherigen Modus als Negation gegenüber. So bleiben die Aussagen Adornos und Benjamins zur technischen Reproduzierbarkeit zunächst für die Musik des zweiten Produktionsmodus gültig: Das klassische Werk entfaltet seine Echtheit in einer jeweils einmaligen Aufführung und kann als Reproduktion nicht funktionieren.⁸⁶ Für den in Cutlers Theorie aufgeführten dritten Modus der Musikproduktion, der dem vorherigen Modus als Negation gegenübersteht, lassen sich diese Aussagen jedoch nicht anwenden, da die Reproduktion hier als zentrales Moment im Mittelpunkt der Musikproduktion steht.

Auch die hierarchische Unterteilung in E- und U-Musik, bzw. nach Klassischer- und Kunstmusik als „guter“, „ernster“ Musik und einer ihr unterlegenen Unterhaltungs- und Popmusik, lässt sich durch die einfache Gegenüberstellung der Produktionsweisen der jeweiligen Modi auflösen. Der Vergleich einer Bach-Fuge mit einem Popstück wird zum Vergleich zweier unterschiedlicher Gegenstände.

3.2 Rolf Großmanns Medienmusik

Für eine intensivere Auseinandersetzung mit der Musikproduktion des Modus der Tonaufzeichnung bildet Rolf Großmanns konstruktivistisches Konzept der Medienmusik eine Grundlage, welche in seinen Texten *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur Medienmusik* und *Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik* behandelt

⁸⁵ Cutler (1995): S. 38.

⁸⁶ Vgl. Großmann (1997): S. 1. „Eine musikalische Praxis jenseits der Medien, außerhalb der ‚Elektrosphäre‘, mit einem spezifischen Potential an sensueller und motorischer Qualität und der direkten ‚Aura‘ der Face-to-Face-Kommunikation bleibt dabei erhalten und wird auch weiterhin bestehen.“

wird. In der Medienmusik⁸⁷ werden „Handlung, Wirklichkeit und Bedeutung“ in einem sozialen System ausgehandelt: „Die Strukturen eines musikalischen Phänomens [werden; Anm. L.G.] im Kognitionsprozess von einem sozialen System erzeugt [...] und [existieren; Anm. L.G.] auch nur dort.“⁸⁸ Der weite Begriff der Medienmusik, welcher auf einem Verständnis von Musik als kommunikativer Vorgang zwischen diversen Parteien beruht⁸⁹, umschließt somit diverse Felder, aus denen sich die „Struktur“ zusammensetzt. In dieser Arbeit liegt das Augenmerk auf dem Feld der technisch-medialen Produktion von reproduzierbarer Musik.⁹⁰

So ist die Musik des dritten Modus Großmann zufolge Medienmusik „im Sinne eines technikkulturellen Begriffs [...], als eine Musik, der die elektronischen Medien nicht nur äußerlich bleiben“.⁹¹ Um es noch direkter zu formulieren: Die technische Produktion der Tonaufzeichnung nimmt als medial-ästhetischer Prozess die zentrale Rolle in der Gestaltung der Musik des dritten Modus ein.

Während Adorno keine „Schallplatten-Komponisten“⁹² und folglich auch keine spezifische Medienmusik der Schallplatte anerkannte, hat sich die Popmusik als „die [Hervorhebung im Original] Musik der phonographischen Reproduktion und Übertragung“⁹³ herausgebildet.

Es ist das Hauptmerkmal der Medienmusik, dass die Medien der Musikproduktion, gerade entgegen Adornos Hoffnung auf eine möglichst unverschmückte Setzung der Gegenstände⁹⁴, nicht nur abbildend eine Realität festhalten, sondern diese Realität veränderbar und gestaltbar machen: „Das Medium tritt nicht als Vermittler einer außer-medialen musikalischen Struktur auf, sondern ist konstruktiver Teil der Musik selbst.“⁹⁵

⁸⁷ Der hier erläuterte Begriff der Medienmusik bezieht sich auf die Theorien von Großmann und ist nicht zu verwechseln mit dem Medienmusik-Begriff von Shintaro Miyazaki (2008), der Medienmusik als Avantgarde-Musikrichtung bezeichnet, in welcher die Verflechtung von Musik und Medien thematisiert und die Verwendung von Audiomedien als Instrumente vorangetrieben wurde.

⁸⁸ Großmann (1997b): S. 4.

⁸⁹ Vgl. Ebd.: Musik als „Kommunikation“

⁹⁰ Gewisse Phänomene der Rezipientenseite werden zwangsläufig erwähnt, da sie – gerade im Sinne des Medienmusik-Begriffs – auch einen wichtigen Einfluss auf die Produktion von Musik haben. Für weitere Ausführungen zu diesem Medienmusikbegriff siehe neben den bereits zitierten Texten von Großmann auch Jacke (2008).

⁹¹ Großmann, (1997b). S. 2.

⁹² Adorno (1934): S. 531.

⁹³ Großmann (2008): S. 123.

⁹⁴ Vgl. Adorno (1927): S. 525.

⁹⁵ Großmann (2008): S. 126.

Zur Medienmusik zählen demnach neben offensichtlich medial gestalteten Produkten wie „der neuesten Techno-Scheibe“ auch Veröffentlichungen wie die „Unplugged“-CD, welche das Ideal eines „ursprünglich-authentischen“ Musikerlebnisses nur scheinbar aufrecht erhalten kann⁹⁶, und sogar „Karajans Gesamtausgaben der Beethoven-Sinfonien“⁹⁷ fallen in diese Kategorie.

3.3 Auf der Suche nach dem Sound

Wie in den Grundlegungen zum Medienmusikbegriff deutlich wurde, nehmen auf der Produktionsseite der Musik der Tonaufzeichnung die medienspezifischen ästhetischen Verfahrensweisen eine essenzielle Bedeutung ein, insbesondere der aus diesen Praktiken resultierende spezifische Klang.

Bereits Adorno sah die Tonaufzeichnung als „unablöslich verschworen dem Klang“⁹⁸ und nimmt damit bereits vorweg, was Großmann ebenfalls schlussfolgert: „Der Sound, mit dem deutschen Wort Klang nur unzureichend übersetzt, beginnt ein mediales Eigenleben zu führen. Er wird [...] zum Leitbegriff populärer Musikkultur des 20. Jahrhunderts.“⁹⁹ Die Gestaltung des Sounds, die, wie Alfred Smudits betont, zwar schon vor der Tonaufzeichnung existierte, wird jedoch erst in dieser „zu einem wesentlichen Parameter des Musikschafterns“¹⁰⁰. In *A Journey Into Sound* erläutert Smudits die Entwicklung von Produktionstechniken und des Sounds der Musik des dritten Modus, wobei er einen besonderen Fokus auf die „Raumbezogenheit des Klangs“¹⁰¹ legt.

Für die erste Phase der Klangaufzeichnung galt nach Smudits das Ideal der Abbildung: Musik sollte „möglichst so klingen [...], wie sie in den Räumen klingt, in denen sie üblicherweise zu hören ist“¹⁰². Die Produktion einer solchen abbildhaften Aufnahme war zunächst jedoch aufgrund mangelhafter Technologie kaum möglich. Mit der Erfindung des elektrischen Mikrofons ergab sich schließlich eine hinreichende techni-

⁹⁶ Vgl. Großmann (1997a): S. 241.

⁹⁷ Ebd.: S. 241.

⁹⁸ Adorno (1934): S. 553.

⁹⁹ Großmann (2008): S. 124. Im Folgenden werde ich in dieser Arbeit ebenfalls den Begriff „Sound“ dem deutschen Begriff des „Klangs“ vorziehen.

¹⁰⁰ Smudits (2003): S. 78f.: Beispielsweise in der Unterscheidung zwischen Kirchen-, Theater und Kammerstil findet eine Differenzierung zwischen Klangräumen statt.

¹⁰¹ Ebd.: S. 79.

¹⁰² Ebd.: S. 79.

sche Grundlage für eine Erfüllung des abbildenden Anspruchs.¹⁰³

Gleichzeitig wurde das Mikrofon aber auch zum Inbegriff für eine andersartige Gestaltung von Klangräumen, nämlich „die Schaffung künstlicher Räume“.¹⁰⁴ Eine erste dieser Praktiken ist das Crooning, bei dem aus nächster Nähe ins Mikrofon gesungen wird, um einen Raum zu erschaffen. Der Sänger sollte dem Hörer vermeintlich ins Ohr singen, wofür erstmals ein fiktiver Raum geschaffen wurde, „der Sound wurde tatsächlich ‚produziert‘“.¹⁰⁵ Mit den Klangspektren, die die effektierte Verwendung der E-Gitarre und vor allem auch die analogen Synthesizer erschufen, hielten schließlich auch Sounds Einzug in die Medienmusik, für die es keine räumliche Erfahrungsgrundlage gegeben hat. Allerdings konnten diese zunächst raumlosen Klänge nach Live-Erfahrungen des Rockkonzerts bald ebendiesem Raum zugewiesen werden, weshalb es zunächst zu keiner Zerstörung des vorherrschenden Abbildungsparadigmas kam.¹⁰⁶

Eine tatsächliche „medienmusikalische Umbruchphase von Abbild- zum Konstruktionsparadigma“¹⁰⁷ findet, Großmann zufolge, in den 1980er Jahren mit dem Aufkommen der digitalen Musiktechnik und des Samplings statt.¹⁰⁸ Sampling, welches die „alte“ Musik der phonographischen Archive unmittelbar zum Rohmaterial für „neue“ Musik¹⁰⁹ macht, erlaubt die Dekonstruktion von einem Ausgangsmaterial, das heißt das Auseinanderbrechen vorhandener musikalischer Strukturen und die Isolierung bestimmter Elemente des Ausgangsstückes, und eine Rekonstruktion dieser isolierten Elemente zu einem neuen Werk und in eine neue „kulturelle Szenerie“.¹¹⁰ Auch Kodwo Eshun beschreibt in *Heller als die Sonne* auf ähnliche Weise das Breakbeat-Samp-

¹⁰³ Wobei ein Abbild der Realität durch Medien unmöglich bleibt: „the microphone hears neither *what* [Hervorhebung im Original] the ears hears, nor *how* [Hervorhebung im Original] it hears. It is what Marshall McLuhan calls a technological prosthesis, an extension of the human nervous system that retrains the ear and triggers in us a new auditory awareness and a new set of auditory desires.“ (Cox (2004): S. 113.) und „no recorded performances, not even live recordings, are 'real'—or even representations thereof. Rather, they are virtual productions created through interactions of musicians and listeners with recording and reproduction technologies.“ (Weheliye (2002): S. 31)

¹⁰⁴ Smudits (2003): S. 79.

¹⁰⁵ Ebd.: S. 79.

¹⁰⁶ Ebd.: S. 91.

¹⁰⁷ Großmann (1997a) S. 245. Wobei sich dieser Paradigmenwechsel bei Großmann nicht nur auf den Sound, sondern ganzheitlich auf die Beziehung zwischen Produzent-Medium-Rezipient auswirkt.

¹⁰⁸ Auf eine Erläuterung des dritten Paradigmas der Medienmusik, der „Aktion“, möchte ich an dieser Stelle zunächst verzichten. Kap. 3.3.1 greift durch das Konzept der popkulturellen Aneignung den Gedanken einer aktiven Auseinandersetzung und Aneignung von medienmusikalischen Prozessen dieses dritte Paradigma jedoch wieder auf.

¹⁰⁹ Großmann (1997a) S. 245f.

¹¹⁰ Großmann (1997a): S. 246.

ling als das Isolieren der rhythmischen DNA eines Songs, die darauffolgend nicht nur rekonstruiert, sondern sogar Escherisiert werden kann.¹¹¹ Smudits setzt sich mit der binnenmusikalischen Raumgestaltung beim Sampling auseinander, und stellt dabei Folgendes fest: „Samples zerstören das Konzept realer oder fiktiver Räume nun endgültig. In einem einzelnen Song werden unterschiedlichste Sounds, die verschiedensten Raumkonzepten entsprechen, bruchlos neben-, über- oder hintereinander gesetzt.“¹¹² Die im Sampling gestalteten Räume liegen außerhalb des physischen Raum-Zeit-Kontinuums, sie sind virtuell. „Es gibt beim besten Willen keine fiktiven, geschweige denn realen Räume, in denen diese Klangerfahrungen gemacht werden können.“¹¹³

Aus der vorherigen sehr stark komprimierten Zusammenfassung über die theoretische Einordnung des Sounds lassen sich einige charakterisierende Eigenschaften über dessen Entwicklung extrahieren. Sound entwickelt sich an den Grenzen der Möglichkeiten der gegebenen Studio- oder Musiktechnik. Zunächst entwickelten sich so Praktiken zur Gestaltung spezifischer und komplexer binnenmusikalischer Raumkonfigurationen, die sich wiederum als bestimmte, technisch produzierte Sounds wiedererkennen ließen. Allerdings beschränkt sich der komplexe Begriff des Sound nicht nur auf die binnenmusikalische Raumkonfiguration, sondern kann sich über jede Art von medial-ästhetischer Gestaltungsform definieren. So kann zum Beispiel auch die bestimmte Nutzung eines Instruments, eines Effekts oder jedes anderen Teils der Medienkonfiguration zu einem Sound führen.

Wie Smudits bemerkt, wurde die „Schaffung eines eigentümlichen Sounds [...] spätestens ab den späten 1960er Jahren nicht nur als künstlerische Herausforderung gesehen, sie wurde zu einer Notwendigkeit“.¹¹⁴ Aus kommerziellen Gesichtspunkten ergibt sich eine Verpflichtung, „die jeweils aktuellsten produktionstechnischen Standards“¹¹⁵ zu erfüllen. Sowohl Großmann als auch Smudits sprechen davon, dass es

¹¹¹ Vgl. Eshun (1999): S. 15. Als „Escherisierung“ bezeichnet Eshun eine multidimensionale räumliche Rekonfiguration nach dem Vorbild des Grafikkünstlers M.C. Escher, der in seinen Werken multidimensionale Räume mit einer Vielzahl von Gravitationspunkten erschuf.

¹¹² Smudits (2003): S. 91f.

¹¹³ Ebd.: S. 92.

¹¹⁴ Ebd.: S. 82.

¹¹⁵ Smudits (2003): S. 83.

stets einen „aktuellen Sound“¹¹⁶ gibt, der unter anderem auf den aktuellen Standard medialer Produktionstechnik zurückzuführen ist. Diesen „Sound“ klar zu identifizieren und greifbar zu machen, ist jedoch aufgrund der extrem dynamischen Entwicklung in aller Regel erst nach seiner fluiden Entstehung und seiner Aktualität möglich.

3.3.1 Entwicklung von Produktionstechniken

Im Bezug auf die Verfügbarkeit von Medien der Musikproduktion lässt sich eine stetige Tendenz der Liberalisierung der Produktionsmittel erkennen. Während Studioequipment aufgrund exorbitanter Preise zunächst nur in professionellen und dementsprechend hochpreisigen Studios zur Verfügung stand, wurden leistungsfähige Tools im Laufe ihrer Entwicklung immer günstiger. Besonders durch die Digitalisierung der Musikproduktion ist es heute bereits mit einem geringen Startkapital möglich, extrem komplexe Prozesse durchzuführen und auf professionellem Niveau Audiomaterial zu produzieren – etwa mit einem Computer oder einem Hardware-Sampler.

Laut Peter Bickel führt diese Verbilligung und Liberalisierung von Produktionsmitteln jedoch nicht zu einer Ausdifferenzierung der Musikpraxis, sondern lediglich zu einem sich „Ergötzen an Presets“¹¹⁷, also zu einer wiederholten Verwendung vorgefertigter Fabriksounds, in denen sich in der Regel bewährte, sedimentierte Klänge und Einstellungen wiederfinden. Weiter erläutert Bickel: „Die gegenwärtige Musikindustrie vereinnahmt ihre Konsumenten und potentiell Musikausübenden so vollständig, dass man kaum von einer selbstbestimmten Form des Musizierens sprechen kann.“¹¹⁸

Im Kontrast zu diesen Thesen spricht Großmann von einer popkulturellen Aneignung von Audiotechnologien, die zu neuen Strategien der Gestaltung – und oft zu einem neuen Sound – führt.¹¹⁹ Am Beispiel von Aneignungsweisen mit dem Roland TB-303 Basssynthesizer macht Großmann deutlich, dass erst die verfremdende und manipulierende Nutzung – die „Öffnung gegenüber traditionellen Spiel- und Gestaltungstechniken“¹²⁰ – zu neuen Verfahrensweisen und Sounds führt, die weit über die vorgegebenen „Presets“ hinausgehen.

¹¹⁶ Großmann (1997a): S. 240.

¹¹⁷ Bickel (1992): S. 120.

¹¹⁸ Ebd.: S. 121.

¹¹⁹ Vgl. Großmann (2013): S. 313f.

¹²⁰ Großmann (2013): S. 313f.

Um bei Großmanns Beispiel zu bleiben, bestand die ursprüngliche Intention der Firma Roland darin, mit dem Modell TB-303 ein Instrument zu erschaffen, welches im Sinne des Abbildparadigmas einen „echten“ Bassspieler für Alleinunterhalter emuliert. Stattdessen wurde die TB-303, nachdem sie zuvor in ihrer eigentlichen Aufgabe kommerziell gefloppt war, in den Händen von DJs aus Chicago zur sonischen Wunderwaffe: Das unkonventionelle Interface zwischen Sequencer und Echtzeit-Manipulation wurde durch experimentelles Ausprobieren erschlossen, wobei Konventionen des klassischen Instrumentalspiels konsequent ausgeklammert wurden. Es entwickelte sich so ein Verfahren, bei dem die kurzen Patterns der TB-303 durch das Drehen an den Cutoff- und Resonanz-Reglern moduliert werden, wobei, durch die extreme Resonanz des Filters, Sounds entstehen, die in ihrer Ästhetik an blubbernde, schießende oder kreischende Sounds erinnern. Im Acid House, einem Stil der House-Musik, der in seiner ursprünglichen und reinsten Form nur unter Verwendung eines Drumcomputers und einer TB-303 produziert wird, spielt der Performer somit weniger Melodien als vielmehr den Klang per se.¹²¹

Die popkulturelle Aneignung von Technologie ist deshalb möglich, weil sich „Popmusikpraxis [...] auf ein hybrides Mensch-Maschine-Verhältnis“¹²² einlässt. Neue Sounds und ästhetische Strategien entstehen in einem Zusammenspiel aus technologischen Entwicklungen und deren popkultureller Modifikation sowie Aneignung.

In den letzten drei Kapiteln der Arbeit habe ich einen zusammengefassten, theoretischen Einblick über die historische Entwicklung der Musikproduktion gegeben und herausgearbeitet, dass neue Produktionspraktiken und Sounds auch durch die popkulturelle Aneignung von Technologien entstehen können. Insbesondere die Entwicklung des Sounds durch das zuletzt erwähnte hybride Mensch-Maschine-Verhältnis wird in den nächsten Kapiteln im Bezug auf die Stimmproduktion im R&B weiter thematisiert und anhand der Entwicklung der Benutzungspraxis des Intonationskorrekturereffekts Auto-Tune exemplifiziert.

¹²¹ Vgl. Ebd.: S. 307.

¹²² Ebd.: S. 314.

4 Auto-Tune

4.1 Die Stimme im R&B

Im vorherigen Teil der Arbeit habe ich herausgearbeitet, wie sich der Sound der Medienmusik im Modus der Tonaufzeichnung durch popkulturelle Aneignung verändert. In diesem Teil möchte ich diese Überlegung nun anhand eines aktuellen Beispiels überprüfen. Als Analysegegenstand möchte ich mich dabei vor allem auf die Stimme konzentrieren, die in der Pop- bzw. Medienmusik oft als Gegenstand von Produktionstechniken im Mittelpunkt des Sounds steht. Zunächst werde ich jedoch auf die Thematisierung des Mensch-Maschine-Verhältnisses in der „black popular music“¹²³ eingehen.

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kategorie des Menschlichen im Allgemeinen, aber auch mit dem Mensch-Maschine-Verhältnis ist ein zentrales Thema des Afrofuturismus. Das Buch *Heller als die Sonne* von Kodwo Eshun erarbeitet anhand diverser Beispiele und mit Sound als zentralem Analysegegenstand, wie sich bei afro-amerikanischen und afrobritischen Musikern ein futuristisches Menschenbild etabliert hat, indem die Kategorie des Menschlichen überwunden und durch ein posthumanes Menschenbild ersetzt wurde. Wie Weheliye in seiner Abhandlung zu Eshun feststellt: „As a result of the dehumanizing forces of slavery, in Eshun’s frame of reference, certain kinds of black popular music stage black subjectivity, bypassing the modality of the human in the process of moving from the subhuman to the posthuman.“¹²⁴

Von dem experimentellen Jazz von Miles Davis und den Alien-Theorien von Sun Ra über die Breakbeat-Science im Hip-Hop zu den Zukunftsvisionen des Techno und der posthumanen Rekonfiguration von Klängen im Jungle, findet sich eine lange Traditionslinie der Enthumanisierung in der „schwarzen populären Musik“.¹²⁵

Ich möchte an dieser Stelle hervorheben, dass die Entwicklung des Afrofuturismus, und damit auch diverser spezifischer Sounds, in Korrelation mit der Entwicklung einer bestimmten Gesellschaft entstanden ist und auch nur dort entstehen konnte. Die Ent-

¹²³ Vgl. Weheliye (2002).

¹²⁴ Ebd.: S. 29.

¹²⁵ Vgl. Eshun (1999)

wicklung eines posthumanen Menschenideals ist darauf zurückzuführen, dass durch die Erfahrungen der Sklaverei die Kategorie des Menschlichen als „treacherous category“¹²⁶ überwunden werden musste.

In Opposition zu den afrofuturistischen, posthumanen Musikstilen stehen der Soul und der R&B, die – so Eshun – durch eine besondere Betonung von Gefühl und Menschlichkeit nach Anerkennung und Zulassung zur eben beschriebenen, verräterischen Kategorie des Menschlichen streben: „Von Phyllis Wheatley bis R. Kelly ist der R&B der Gegenwart ein nicht enden wollender Kampf um den Status als Mensch, eine einzige Sehnsucht nach Menschenrechten, ein Kampf um die Zulassung zur Spezies Mensch.“¹²⁷

Während Eshun die humanistischen Ansätze des Soul und des R&B als „future shock absorbers“ der afrofuturistischen Entwicklungen bewertet, sieht Weheliye ein produktives Spannungsfeld zwischen „Afro-diasporic futurism and humanist future-shock absorbers“¹²⁸: „If we consider the history of black American popular music, we can see both forces, the humanist and posthumanist, at work. From nineteenth-century spirituals through the blues, jazz, soul, hip hop, and techno, the human and the posthuman are in constant dynamic tension.“¹²⁹ Das humanistische Ideal des Souls und des R&B unterscheiden sich trotzdem von dem traditionellen Humanismusideal, welches seit der Sklaverei als verräterische Kategorie gilt.¹³⁰

Die technische Grundlage für die Möglichkeit einer posthumanen Stimme bietet die Tonaufzeichnung, in der die Stimme des Sängers durch technische Effekte von dessen Körper getrennt werden kann. Wie Christian Bielefeld feststellt, entsteht eine „disembodied Voice, gespenstische Tochter der Phonographie, die das naturgegebene Band zwischen einer Stimme und dem sie hervorbringenden Körper [...] zerschneidet [...]“.¹³¹ Vor dem Hintergrund der Unmöglichkeit einer medialen Abbildung sind auch

¹²⁶ Eshun (1998): S. 192. Nach Weheliye (2002): S. 30.

¹²⁷ Eshun (1999): S. -007

¹²⁸ Weheliye (2002): S. 30.

¹²⁹ Ebd.: S. 30.

¹³⁰ Ebd.: S. 30. „It is precisely because slavery rendered the category of the human suspect that the reputedly humanist postslavery black cultural productions cannot and do not attribute the same meaning to humanity as white American discourses.“

¹³¹ Bielefeld (2008): S. 204. Auch Weheliye sieht die Stimme durch die Tonaufzeichnung als „decoupled from

die aufgezeichneten „populären Stimmen keine fest an einen Körper gebundenen und von ihm geprägten Stimmen mehr, sondern audiotecnische Kreationen, in denen der Sängerkörper nur noch ein virtuelles Dasein führt [...]“.¹³² Wie hier bereits durch die Bezeichnung als „audiotecnische Kreation“ angedeutet wird, ist die Stimme in der Pop- bzw. Medienmusik, in aller Regel, nach der Aufnahme besonders intensiv und differenziert, prozessiert und bearbeitet. Hieraus ergibt sich wiederum, dass das Stimideal der populären Musik nicht mehr die Stimmfähigkeiten des Sängers benötigt, sondern lediglich die „Standards der Soundtechnologien“.¹³³ Wie Bielefeld anhand der Stimmproduktion einiger Songs des Sängers Prince darlegt, bedient sich die „Chart-Musik“ bereits seit den 1970er Jahren der komplexen medialen Bearbeitungen der Stimme und ihres Klangraums: „Mit einem zentrumlosen und pluralen, sich ständig verändernden Raumeindruck verweist „For You“¹³⁴ schließlich auch darauf [...], [dass Produzenten; Anm. L.G.] an verkünstlichten und potentiell heterotopen Klangräumen arbeiten, die mit den Gesetzen (und der Ästhetik) realer Konzertsituationen und insgesamt der Live-Akustik wenig oder nichts mehr gemeinsam haben.“¹³⁵ Wie in diesem Zitat deutlich wird, befindet sich die Stimmproduktion von Prince bereits in den 1970ern in einem Übergangsstadium zwischen dem Abbild- und dem Dekonstruktionsparadigma.

Auch im R&B liegt ein starker Fokus auf der Stimme, wobei hier jedoch eine besondere Verflechtung mit Technologie existiert. So stellt Alexander Weheliye in einem Post für das Online-Magazin *theclustermag.com* fest: „One of the most important facets of R&B is the genre’s continual tampering with the human voice, both in terms of the performer’s vocal acrobatics and the technological manipulation of vocal tracks [...]“.¹³⁶ In seinem Essay *Feenin*, in dem Weheliye die Methoden der Stimmproduktion des R&B der Jahrtausendwende analysiert, beobachtet er, dass hieraus ein Nährboden für ein enges Zusammenspiel von Mensch und Maschine erwächst: „R&B’s engage-

its human source“. Weheliye (2002): S. 28.

¹³² Ebd.: S. 206.

¹³³ Vgl. Ebd.: S. 206. Auf S. 207. Bielefeld schreibt bezüglich der Rezipienten: „[Dementsprechend; Anm. L.G.] lebt der Popfan, der die Stimme seines Idols aller Technik zum Trotz physiognomisch hört, weniger eine romantische Weltflucht aus, als dass er der 'medialen Anmutung zum 'Re-embodiment' (Meyer-Kalkus (2001): S.68.) folgt, die noch den extremsten phonographischen Experimenten eingeschrieben ist.“

¹³⁴ Prince – For You. Von der LP For You. Warner Bros. Records 1978.

¹³⁵ Bielefeld (2008): S. 205.

¹³⁶ Weheliye (2014)

ment with various technologies, both in its production and its lyrics, provides several avenues to configuring human beings so that they can be seamlessly articulated with (intelligent) machines“.¹³⁷

Wie Weheliye in seiner weiteren Analyse des Vocoder, des Vocoder-Effekts und des Telefonsounds feststellt, wird die Nutzung der Technologie absichtlich anti-abbildend verwendet. „Instead of trying to downplay the technological mediation of the recording, the cell phone effect does away with any notion of the selfsame presence of the voice, imbuing, as Simon Reynolds points out, the production of the voice in contemporary R&B with a strong sense of ‚anti-naturalism‘.“¹³⁸ Die Betonung der Virtualität durch den „cell phone effect“ beschränkt sich jedoch nicht bloß auf den R&B. „By embracing new technologies such as remixing, scratching, and sampling, black popular music producers and performers persistently emphasize the virtuality of any form of recorded music.“¹³⁹

Wie sich dieses verschmolzene Verhältnis zwischen Mensch und Maschine auch auf textlicher Ebene widerspiegeln kann, macht Weheliye am Beispiel des Songs „808“ der R&B-Gruppe Blaque deutlich¹⁴⁰: „The members of Blaque describe their sexual superiority by insisting that their ‚love goes boom like an 808‘, a drum machine, [...] that does not mimic ‚human‘ capacities but is celebrated for its sonic and rhythmic deepness. Blaque’s sexual braggadocio transforms them into ‚love machines‘ who can only describe the velocity of their lovemaking via the machinic, thus rendering the TR-808 drum machine more ‚human‘ than the human subjects themselves.“¹⁴¹ Im R&B wird das hybride Mensch-Maschine-Verhältnis auf diversen Ebenen zentral thematisiert.¹⁴²

Einen besonderen Stellenwert in dieser Mensch-Maschinen-Dynamik haben sich, so Weheliye, die Produzenten erarbeitet: Sowohl im Hip-Hop als auch im R&B steht seit den späten 1990er Jahren in der Regel ein Produzent sinnbildlich für einen bestimmten Sound. Um ihre Omnipräsenz noch weiter zu unterstreichen, setzten sich die Pro-

¹³⁷ Weheliye (2002): S. 32.

¹³⁸ Ebd.: S. 34.

¹³⁹ Ebd.: S. 31.

¹⁴⁰ Blaque – 808. Single. Columbia. 1999.

¹⁴¹ Weheliye (2002): S. 30.

¹⁴² Vgl. Großmann (2013): Großmann sieht das offene Mensch-Maschine-Verhältnis als Voraussetzung für eine popkulturelle Aneignung.

duzenten, durch sogenannte „Shouts“ ihrer Namen, Background-Vocals und ganze Verse auf dem Audiomaterial sowie durch Auftritte im Musikvideo, in Szene. „Instead of pulling the strings [...] in the background, these producers [...] take front and center stage with the artists.“¹⁴³ Diese Entwicklung ist dadurch zu erklären, dass der produzierte Sound, insbesondere auch der Stimme, im R&B einen zentralen Stellenwert einnimmt. „While singers remain central to the creation of black music, they do so only in conjunction with the overall sonic architecture [...].“¹⁴⁴ Zu dieser technisch-medial konstruierten „sonic architecture“ trägt der spezifische Sound des Produzenten bei.

In diesem Kapitel habe ich das Mensch-Maschine-Verhältnis in der Stimmproduktion der Pop- bzw. Medienmusik und insbesondere im R&B der frühen 2000er Jahre beleuchtet. In den Ausführungen Eshuns wurde dabei deutlich, dass in der afrofuturistischen Musik die Thematisierung des Mensch-Maschine-Verhältnisses bereits eine lange Tradition hat und von gesellschaftlichen Phänomenen ausgeht.

Zudem wurde festgestellt, dass, obwohl das Genre des R&B nach Eshuns Bewertung eigentlich als „future shock absorber“ an einer humanen Ästhetik festhalten müsste, hier insbesondere Stimmeffekte, die einen entkörperlichten, posthumanen Stimmsound erzeugen, verwendet werden. Dabei entsteht ein hybrides, fließend ineinander übergehendes Mensch-Maschine-Verhältnis, bei dem Technologie und Sänger eine symbiotische Beziehung eingehen. Im folgenden Kapitel möchte ich diese bisher erarbeiteten Tendenzen anhand der Entwicklung der Verwendungspraxis des Intonationskorrektoreffekts Auto-Tune im Hip-Hop und R&B detaillierter und anhand eines konkreten Beispiels vertiefen.

¹⁴³ Weheliye (2002): S. 31.

¹⁴⁴ Ebd.: S. 30.

4.2 Die Entwicklung von Auto-Tune

Als wichtigstes technisches Gestaltungsmittel der Stimme im R&B und im Hip-Hop hat sich im Laufe der 2000er Jahre die digitale Tonhöhenkorrektur entwickelt. Während es für diese Art von Effekt diverse Bezeichnungen gibt – Elastic Audio, Liquid Audio etc –, möchte ich hier die Bezeichnung Auto-Tune verwenden, die sich im Sprachgebrauch am weitesten etabliert hat und auf den Produktnamen des Marktführers Antares zurückgeht.

Auto-Tune verwendet eine komplexe Verknüpfung von Time-Stretching- und Pitch-Shifting-Algorithmen und wendet diese auf einzelne Bereiche im zeitlichen Ablauf des Audiomaterials an. So lassen sich die Tonhöhen bestimmter Abschnitte des Audiomaterials unabhängig voneinander verändern und an jede gewünschte Tonhöhe anpassen.¹⁴⁵ Antares' Auto-Tune als spezifisches Produkt ermöglichte als erstes kommerzielles Produkt die Korrekturen der Tonhöhe in Echtzeit.

Ursprünglich war Auto-Tune als Effekt zur Intonationskorrektur erdacht und wird zu diesem Zweck auch bis heute in einem hohen Maße verwendet. „In kommerziell ausgerichteten Pop-Produktionen ist der Einsatz von Intonationskorrekturen eher die Regel als die Ausnahme.“¹⁴⁶

Dabei kann der Grad des Eingriffs des Effekts als Intonationskorrektur stark variieren. Im einen Extrem kann Auto-Tune subtil minimale Unreinheiten in der Intonation ausbessern, ohne dabei den natürlichen Eindruck der Aufnahme erkennbar zu beeinflussen. Im anderen Extrem bietet Auto-Tune die Möglichkeit – und damit auch die große Verlockung –, die Intonation einer Aufnahme durch den Effekt zu perfektionieren. Dabei werden alle gesungenen Töne zu 100 Prozent auf die vorgesehenen Tonhöhen angepasst. Auch diese Bearbeitung ist, wenn technisch korrekt durchgeführt, ohne übermäßig störende Artefakte möglich, führt jedoch zu einer maßgeblichen Veränderung der Aufnahme. Beesten sieht in dieser Art der Bearbeitung das „Nivellieren aller Nuancen der menschlichen Stimme“.¹⁴⁷ Es entsteht ein Gesangssound, der hyperrealistisch klingt; besser als real möglich.

¹⁴⁵ Vgl. Beesten (2009): S. 49. Diese Arbeit bietet einen sehr detaillierten Überblick über die Entstehung, Funktionsweise und Anwendungsbereiche von Tonhöhenkorrektur Soft- und Hardware

¹⁴⁶ Ebd.: S. 70.

¹⁴⁷ Ebd.: S. 73.

Ein solch starker Einsatz von Auto-Tune, der auch auf vielen der von Weheliye beschriebenen R&B-Produktionen der 2000er Jahre angewandt wurde¹⁴⁸, hat sich für die Rezipienten zu einem Standard entwickelt: „Das Publikum ist so sehr an den klinisch sauberen, glatten Klang der Gesangsstimme gewöhnt, dass er häufig nicht mehr als unnatürlich wahrgenommen wird, sondern dass diese Klangästhetik geradezu erwartet wird.“¹⁴⁹

Neben der ursprünglich intendierten Verwendung von Auto-Tune als Intonationskorrektur hat sich eine weitere Verwendungsweise des Effekts entwickelt: Durch die Einstellung eines extrem kurzen Retune-Speed-Wertes entfernt die Korrektur das natürliche Vibrato der menschlichen Stimme und wendet die Korrektur der Tonhöhe unmittelbar und stufenlos an: Das Eingangssignal wird ohne fließende Tonübergänge direkt auf den nächsten, aus der Skala vorgegebenen Tonwert angepasst. Durch diesen Vorgang entsteht eine starke Abweichung von dem Klang des Eingangssignals. Einerseits ergibt sich eine perfekte Tonhöhentreue, andererseits entstehen krasse Tonsprünge und Verfremdungen.¹⁵⁰ Der durch diese Einstellungen entstehende Sound ist durch einen Menschen nicht nachstellbar und wird deshalb oft als unmenschlich und kalt charakterisiert.

Die erste bekannte Verwendung fand dieser extreme Effekt in Chers 1998er Single „Believe“¹⁵¹ und wird hiernach oft als „Cher-Effekt“ bezeichnet. In „Believe“ wechseln sich verschiedene starke Einstellungen des Auto-Tune ab. Jeder Teil des Vocals ist perfekt gestimmt, zur Betonung bestimmter Zeilen wird der extreme „Cher-Effekt“ hinzugeschaltet. Wie Fischer bemerkt, bewirkt dieser Effekt „einen kontrollierten Kontrollverlust, ein Abrutschen in die emotionale Kältezone“.¹⁵²

Auch im R&B hat die Verwendung von Auto-Tune als extremer Effekt einen großen Einfluss. Wie Weheliye feststellt, gibt es zwischen Hip-Hop und R&B ein symbiotisches Austauschverhältnis, welches zunächst nur aus dem Austausch von Gastauftrit-

¹⁴⁸ Beispiel: Craig David – Walking Away

¹⁴⁹ Beesten (2009): S. 73. Dabei trifft dieses Phänomen sowohl auf den Sound der technischen Reproduktion als auch, durch die Echtzeitfunktion der Auto-Tune-Software, auf das Konzerterlebnis zu.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.: S. 55.

¹⁵¹ Cher – Believe. Single. Warner Bros. Records. 1998.

¹⁵² Fischer (2008). Nach Beesten (2009): S. 73f.

ten bestand¹⁵³, sich im Laufe der 2000er Jahre jedoch mehr und mehr zu einer Verschmelzung der Gesamtästhetik beider Genres entwickelte.

Durch die Möglichkeiten von Auto-Tune verschwimmt die bei Weheliye noch klar definierbare Trennlinie zwischen der Figur des Sängers im R&B und des Rappers im Hip-Hop. Beide Rollen können nun von derselben Person besetzt werden. Hieraus ergeben sich zwei neue Figuren in der Verschmelzung von Hip-Hop und R&B: Der rappende Sänger und vor allem der singende Rapper.

Bezeichnenderweise heißt ausgerechnet das erste Studioalbum des Künstlers T-Pain, der wie kein Zweiter für die verfremdete Verwendung von Auto-Tune steht, „Rappa Ternt Sanga“¹⁵⁴. Die Karriere von T-Pain begann als Rapper der Gruppe Nappy Headz, einer Formation, die er mit Freunden und seinen Brüdern zusammengestellt hatte. Das harte Gangster-Rap-Image der Gruppe stand jedoch in einem starken Kontrast zu T-Pains tatsächlicher Intention, gefühlvolle und romantische Liebeslieder zu schreiben.¹⁵⁵ Der Auto-Tune-Effekt, der ihn faszinierte, seit er ihn auf einem Remix von Jennifer Lopez' Song „If You Had My Love“¹⁵⁶ gehört hatte¹⁵⁷, wurde für T-Pain zu einer Art von Erleuchtung. Während T-Pain auf dem Intro¹⁵⁸ des Albums „Rappa Ternt Sanga“ seine Transformation noch durch einen Rap-Part einläutet, wird im zweiten Song und der ersten Single „I'm Sprung“¹⁵⁹ Auto-Tune in seiner korrigierenden Funktion verwendet¹⁶⁰. Aus dem durchschnittlich singenden T-Pain wird so ein „pitch-perfect“ R&B-Ensemble. Bereits auf dem nächsten Track des Albums, der zweiten Single „I'm n Luv (Wit a Stripper)“¹⁶¹ wird Auto-Tune bereits als Stimmeeffekt – als „robot voice“¹⁶² – verwendet. T-Pains Verwandlung vom Rapper zum Sänger ist nach den ersten drei Songs des Albums abgeschlossen.

Auf den Erfolg des Soloalbums folgte eine unzählige Menge an Gastauftritten, bei denen T-Pain den Refrain sang. Dies führte zu einem Auto-Tune-Boom, zu dessen Höhe-

¹⁵³ Weheliye (2002): S. 31.

¹⁵⁴ Rapper turn Singer = Rapper der zum Sänger geworden ist.

¹⁵⁵ Westhoff (2011): S.217. Wie Westhoff bemerkt, adressieren viele Songs von T-Pain, zum Beispiel seine erste Single „I'm Sprung“, ganz Hip-Hop untypisch die Liebe zu seiner Frau Amber.

¹⁵⁶ Jennifer Lopez – If you had my love (Darkchild Remix). Single. Work. 1999.

¹⁵⁷ Vgl. Westhoff (2011): S. 225.

¹⁵⁸ T-Pain – Intro. Auf der LP Reppa Ternt Senga. Jive. 2005.

¹⁵⁹ T-Pain – I'm Sprung. Auf der LP Reppa Ternt Senga. Jive. 2005.

¹⁶⁰ T-Pain – Reppa Ternt Senga

¹⁶¹ T-Pain – I'm in Luv (Wit a Stripper). Auf der LP Reppa Ternt Senga. Jive. 2005.

¹⁶² Westhoff (2011): S. 214.

punkt 2007 T-Pain zeitweise mit vier Songs in den US-Top-Ten vertreten war.¹⁶³ Wie Fischer feststellt: „Was mit der Suche des Sängers aus Florida nach einem eigenen Wiedererkennungseffekt begann, löste einen Trend aus, der die Popmusik der vergangenen Jahre definierte und die Top-Ten der HipHop- und R&B-Charts zunehmend wie einen einzigen T-Pain-Song klingen lässt.“¹⁶⁴

Diese Explosion des Auto-Tune-Sounds führte sowohl zu einer Welle heftiger Kritik und gleichzeitig zu unzähligen Nachahmern. So ist T-Pain bei weitem nicht der Einzige, auf den das Phänomen des „Rappa Ternt Sanga“ zutrifft: Mit Kanye West, der auf seinem vierten Album „808's & Heartbreaks“¹⁶⁵ ausschließlich „singt“, und Lil Wayne, der stufenlos zwischen Rap und Gesang variiert, zählen zwei der kommerziell erfolgreichsten Hip-Hop-Künstler zu den singenden Rappern.¹⁶⁶

¹⁶³ Westhoff (2011): S. 221.

¹⁶⁴ Fischer (2008). Nach Beesten (2009) S. 74.

¹⁶⁵ Kanye West – 808's and Heartbreaks. LP. Roc-A-Fella Records. 2008.

¹⁶⁶ Westhoff (2011): S. 225f.

5 Beispiel: Future – Turn On The Lights

Während die dominante Rolle von Auto-Tune als Stimmeffekt in den Mainstream-Charts seit ihrem Höhepunkt zwischen 2007 und 2008 deutlich zurückgegangen ist, bleibt die Verwendung des Effekts im Hip-Hop und R&B weiterhin präsent. Einer der erfolgreichsten Künstler einer zweiten Welle singender Rapper ist der Künstler Future aus Atlanta.

Im Folgenden möchte ich seinen Song „Turn On The Lights“, die vierte und erfolgreichste Single seines ersten offiziellen Albums „Pluto“¹⁶⁷, analysieren.¹⁶⁸ Dabei werde ich keine klassische Analyse kompositorischer Parameter durchführen, sondern zunächst kurz auf die Produktion des Instrumentals eingehen – hierbei liegt der Fokus der Analyse auf dem Sound – und darauffolgend detailliert auf die Produktion der Stimme sowie die Methoden der Verwendung von Auto-Tune eingehen.

5.1 Analyse des Instrumentals

Das Instrumental zu „Turn On The Lights“¹⁶⁹ ist produziert von MikeWillMadelt aus Atlanta. Als Produzent von Beats, die dem Hip-Hop-Subgenre „Trap“¹⁷⁰ zugerechnet werden, hat MikeWillMadelt entscheidend zur Popularität dieses Sounds im kommerziellen Mainstream beigetragen.¹⁷¹ Neben populären Rap-Acts wie Juicy J, 2 Chainz und Kanye West, hat MikeWillMadelt auch Beats für Mainstream-Pop-Künstler wie Miley Cyrus und Rihanna produziert.¹⁷² Beide Studioalben von Future wurden von MikeWillMadelt mitproduziert.¹⁷³

Der Song beginnt mit einem gefilterten Synthesizer-Arpeggio, welches als zentrales melodi-

¹⁶⁷ Future – Pluto 3D. LP. Epic. 2012.

¹⁶⁸ Vgl. Peisner (2013). Mit 680.000 verkauften Einheiten ist „Turn on the lights“ Futures erfolgreichste Single.

¹⁶⁹ Future – Turn on the Lights. Single. Epic. 2012.

¹⁷⁰ „Trap Music“ entwickelte sich in den frühen 2000ern als Subgenre des Südstaaten-Hiphops (Vgl. Westhoff (2011)). Ursprünglich als Musik der Drogendealer – eine „Trap“ bezeichnet den Ort an dem Drogengeschäfte getätigt werden – bildeten sich spezifische Stilmittel heraus, welche diesen Sound charakterisieren. Einige dieser werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit in Fußnoten erläutern.

¹⁷¹ Vgl. Peisner (2013). In 2013 verkaufte er mit 6 Songs 9.3 Millionen Einheiten. Inzwischen werden die Stilmittel des Trap sowohl im Hip-Hop als auch im Mainstream im grossen Stile adaptiert. Ausserdem entstand 2011 ein gleichnamiges Genres, welches Stilmittel des Hip-Hop-Traps mit Produktionstechniken der EDM (Electronic Dance Music) verbindet.

¹⁷² Vgl. Discogs.com.

¹⁷³ Neben dem Debütalbum Pluto 3D auch das zweite Album „Hosnest“

sches Motiv den ganzen Song über präsent bleibt und im Verlauf des Songs durch Veränderung des Cutoffs des Filters moduliert wird. Bei 0:15 steigt eine 808-Kick ein, die durch prägnante Transienten und eine lange Decay-Zeit sowohl perkussive als auch tonale Anteile enthält. Im Song fungiert diese Kick sowohl als rhythmische Kickdrum als auch als Bassline. Vor allem die Erweiterung des Kickpatterns (zum Beispiel bei 1:44) unterstreicht diese Funktion nochmals. Als steigende Elemente kommen, bis zum Break bei 0:45, eine scharfe TR-808 Clap sowie eine 16tel betonende Hi-Hat hinzu.¹⁷⁴

Der Break beginnt mit einer stark gefilterten Synthesizer-Fläche, die bei 0:59 mit dem Einsetzen des ersten Refrains durch das ungefilterte Melodie-Arpeggio komplementiert wird. Zur ersten Wiederholung des Refrains steigt der Beat mit der Kick-Drum sowie einer komplexen Hi-Hat-Figur wieder ein.¹⁷⁵ Außerdem sorgt ein hoher synthetischer String-Sound für Fläche. Im weiteren Verlauf des Songs werden die bisher beschriebenen Elemente weiter kombiniert. Nach der zweiten Strophe leitet wieder ein Breakdown den zweiten Refrain ein, woraufhin eine Bridge wiederum den dritten Refrain einleitet.

Es fällt auf, dass im Instrumental von „Turn On The Lights“ ausschließlich synthetische Klänge verwendet werden. Alle Drumsounds sind Modifikationen von Roland-TR-808-Samples, und alle weiteren Sounds entstammen Synthesizern. Traditionelle akustische Instrumente kommen nicht vor. Somit strahlt bereits das Instrumental, durch seine rein synthetisch-maschinelle Produktion, eine posthumane, unnatürliche Anmutung aus. Diese synthetische Ästhetik bildet einen passenden, homogenen Hintergrund für die im Folgenden analysierte, durch die Bearbeitung mit Auto-Tune ebenfalls synthetisch wirkende, Stimme Futures.

¹⁷⁴ Die Verwendung von Samples der Sounds des Roland TR-808 Drumcomputers hat sich im Trap-Genre zum Standard entwickelt. Vor allem die 808-Kickdrum wird mit ihrem hohen tonalen Bassanteil häufig als Stilmittel eingesetzt.

¹⁷⁵ Komplexe, zwischen triolischen und nicht-triolischen 16tel und 32tel Betonungen variierende Hi-Hat-Patterns sind ein typisches Merkmal des Trap-Genres. Das Wechselspiel zwischen schnellen und langsamen Hi-Hat-Folgen erzeugt dynamische Intensitätswechsel des Tempogefühls zwischen Half- und Doubletimebetonung. Das Tempo des Songs liegt bei 65,5 beziehungsweise 130 BPM.

5.2 Analyse der Stimme

Die Stimme Futures ist in „Turn On The Lights“ zwar ein zentrales und vordergründiges Element der Komposition, dennoch liegt der Fokus nicht auf dem Text, sondern auf der Klangfarbe, dem Sound, der Stimme. Durch eine Mischung aus Slang- und Szenesprache, undeutlicher Aussprache und den Artefakten der technologischen Effektivierung der Stimme, bleibt ein großer Teil des Textes, zumindest beim ersten Hören, unverständlich. Der Text handelt von Futures Suche nach einer Frau, die er bereits aus seiner Zeit aus der Hood als Prostituierte kennt, die er jetzt, gänzlich verändert, vor dem VIP-Eingang eines Clubs wiederfindet. Future möchte die Dame erobern und ihr ein erfülltes Leben bieten. Um sie im Club zu finden, benutzt Future seine Taschenlampe und bittet darum, die Lichter des Clubs anzuschalten.¹⁷⁶

Bereits das Audiologo des Produzenten „*MikeWillMadelt*“, welches gleich zu Anfang des Songs auftaucht, ist von einem gespenstischen Hauch umgeben. Bevor die Frauenstimme den Namen des Produzenten vollständig aussprechen kann, wird sie von einem Tape-Stop-Effekt gebremst. Dieser Effekt emuliert auf digitaler Ebene das Abbremsen eines analogen Tapes nach dem Drücken der Stopptaste. Diese Verwendung des Tape-Stop-Effekts, als die Emulation eines dem analogen Medium der Kassette spezifischen Artefaktes, kann als Konstruktion einer neuen medialen Wirklichkeit im Sinne des Dekonstruktionsparadigmas der Medienmusik gedeutet werden. Das Audiologo signalisiert die Omnipräsenz des Produzenten, der sich, wie auch Weheliye bereits für den R&B der frühen 2000er beschreibt, auch auditiv im Song verewigt.¹⁷⁷

In diesem sehr kurzen Audiologo findet eine medientechnische Entkörperlichung der Stimme statt. Auch die Bearbeitung des von Future gesungenen Textzeile „I’m looking for her“ bei 0:10 weist klar auf diese Entkörperlichung hin. Durch die Wiederholung des Transienten „I“ entsteht technisch ein Loop, durch den die Stimme Futures als technisch bearbeitet wahrgenommen wird.

Der Auto-Tune-Effekt bleibt im Intro des Songs zunächst aufgrund der kurz betonten,

¹⁷⁶ Vgl. Rapgenius.com für den vollstündigen Text inklusive Erläuterungen.

¹⁷⁷ Vgl. Weheliye (2002): S. 31. MikeWillMadelt treibt diese Omnipräsenz des Produzenten sogar noch weiter: Mit dem Song „23“ veröffentlicht die erste Single seines Soloalbums. Obwohl er weder Gesangs noch Rapparts übernimmt – hierfür sind die Gaststars Miley Cyrus, Wiz Khalifa und Juicy J zuständig – ist er als Hauptinterpret des Songs eingetragen.

gesprochenen Silben eher im Hintergrund. Vor allem in den Zeilen „*Is that her in the Vip-Line?/ with the Vuitton and the Yves Saint Laurent*“ klingt Futures Stimme mehr wie ein Rapper als wie ein Sänger. Im weiteren Verlauf des Intros beginnt Future jedoch bereits einige Silben tonal zu betonen, sodass bei genauem Hinhören die letzten beiden Silben der Zeile „*You can come and sit with me/ If you like a change of weather*“ bereits vom Auto-Tune-Effekt korrigiert werden.

Mit dem Breakdown ab 0:45 ändert Future das Timbre seiner Stimme deutlich. Bei „*If you wanna live better/ we can buy a crib, whatever*“ betont er die Silben länger, was zu einem stärkeren Einsetzen des Auto-Tunes führt. Die längeren Töne werden auf die korrekte Tonhöhe gestimmt, Future präsentiert sich uns nun als Sänger. Seine Stimme klingt aufgrund der längeren Betonung der Silben und der Korrekturen des Auto-Tunes weicher, zerbrechlicher und somit, obwohl die Stimme hier durch das technische Auto-Tune verändert wird, menschlicher als im Intro.

In der Zeile „*I wanna tell the world about you just so they can get jealous/ and if you see her fore I do tell I wish that i'd met her*“ sowie im darauffolgenden Refrain greift das Auto-Tune deutlich in den Klang der Stimme ein. Insbesondere in den Wiederholungen des „*I'm looking for her*“ klingt Futures Stimme wiederum maschinell bearbeitet.

In der zweiten Strophe führt der Eingriff des Auto-Tunes auf Futures gesungenen Rap der Zeilen „*Send her my way/ say that I've been looking for her in the broad day ...*“ ebenfalls zu einem posthumanen Maschinensound. Die unsaubere und fließende, aber doch teilweise tonale Darbietung der Strophe erinnert an das halb gesungene, halb gesprochene „Toasting“ der jamaikanischen DJs. Gerade die Unregelmäßigkeiten und kratzigen Unreinheiten wie bei „*Dope Boys*“ (1:35) sowie das „*I heard*“ (1:46) führen zu einer Artefaktierung durch das Auto-Tune, welches die Stimme einerseits als deutlich maschinell bearbeitet, andererseits aber durch die Fehlerhaftigkeit und die starken Ausbrüche als besonders emotional und menschlich darstellt.

Das Auto-Tune wird in „Turn On The Lights“ nicht in der übermäßigen Art und Weise eingesetzt wie zum Beispiel auf Chers „Belive“ oder in einigen T-Pain-Songs. Futures Stimme erhält sich im Vergleich zu den extrem stark artefaktisierten Beispielen, hörbar zum Beispiel im ersten Breakdown (0:45) oder zum Anfang der dritten Strophe

(2:41), sogar mit Auto-Tune eine gewisse menschliche Emotionalität. Andererseits wird Auto-Tune ebenso wenig nur als unhörbare, subtile Intonationskorrektur verwendet. Die Wiederholungen des „*I'm looking for her*“ im Refrain provozieren, ebenso wie die absichtlich unsaubere Intonation der zweiten Strophe (1:48), eine hörbare Artefaktierung der Stimme. Das Auto-Tune ist, im Sinne von Großmanns Formulierung, immanenter Moment des Stimmsounds.¹⁷⁸

In „Turn On The Lights“ ist Future ein Mensch-Maschine-Hybrid. Er – eigentlich Rapper – wird durch die Fusion mit der Technik auch zum Sänger, wobei es nicht Futures Stimme ist, die singt, sondern vielmehr die Auto-Tune-Maschine. Future steuert durch die Verwendung verschiedener Gesangsstile und Stimmtimbres, auf die das Auto-Tune in unterschiedlicher Art und Weise anspringt, lediglich diese Maschine. Durch die Echtzeitkorrektur der Stimme kann der Sänger beim Singen die Korrekturen bereits hören und lernt durch das direkte Feedback, wie der Effekt auf Veränderungen in seinem Gesang und seiner Stimmfarbe reagiert. Er lernt, das Auto-Tune mit der Stimme wie ein Instrument zu spielen. Bestimmte Auto-Tune-Sounds lassen sich durch bestimmte Gesangsarten herstellen. Dabei führt gerade das nach klassischen Maßstäben „falsche Singen“ zu besonders starken Artefakten, da in diesem Fall die Korrektur stärker eingreift.

Durch die popkulturelle Aneignung des Auto-Tune-Effekts ist eine neue Spielweise für den Effekt entstanden, bei der die Stimme des Sängers nicht mehr durch das Auto-Tune korrigiert wird, sondern der Sänger mit der Korrektur des Auto-Tunes spielt.

¹⁷⁸ Vgl. Kap. 3.2

Fazit

Als abschließendes Fazit möchte ich nun überprüfen, ob sich die Eigenschaften von Adornos Materialbegriff, die ich zu Beginn dieser Arbeit in Kapitel 1.1 herausgearbeitet habe, auf die Kategorie des Sounds anwenden lassen. Damit möchte ich die Frage beantworten, ob Sound als erweiterte Kategorie in das Materialkonzept einbezogen werden kann. Ich möchte dies am im vorherigen Kapitel 5 ausgeführten Beispiel der Stimmsound-Bearbeitung durch Auto-Tune verdeutlichen.

In Kapitel 1.1 habe ich die zentralen Eigenschaften von Adornos Materialbegriff aus seiner *Ästhetischen Theorie* sowie seiner *Philosophie der Neuen Musik* herausgearbeitet. Das Material wird als erweitert, historisch, dynamisch und gesellschaftlich charakterisiert. Um Sound als mögliche Materialkategorie anerkennen zu können, muss Sound ebenfalls diese Charakteristika aufweisen.

Nach Adornos Kritik in *On popular music* existiert in der populären Musik eine starke Tendenz zur Standardisierung des kompositorischen Materials, sowie durch die technische Reproduktion ein qualitativer Verlust gegenüber der klassischen Musik und der Kunstmusik. Im Gegensatz zur Klassischen- und Kunstmusik findet sich in der Musik der Tonaufzeichnung jedoch ein gänzlich neuer Produktionsmodus von Musik, in dem die Gestaltung des Sounds einer der wichtigsten Gestaltungsparameter ist. Die Entwicklung eines spezifischen, eigenen Sounds ist für einen erfolgreichen Künstler zu einer Notwendigkeit geworden. Im Sinne des erweiterten Materialbegriffes, der es fordert, jegliche Kategorien in sich aufzunehmen, in denen durch den Künstler ästhetische Entscheidungen getroffen werden, ist es folglich möglich, Sound als Materialkategorie der Medienmusik in Erwägung zu ziehen.

Ein historisch-dynamischer Charakter des Sounds deutete sich in Kapitel 3.3 in den Ausführungen zur Geschichte des Sounds und den Paradigmen der Medienmusik an. Die Idee eines aktuellen Sounds deutet auf eine dynamische Entwicklung hin und lässt sich analog auf das Konzept der dynamischen Materialentwicklung übertragen.

Betrachtet man beispielhaft die Verwendung des Auto-Tune-Effekts, so lässt sich die Entwicklung der Verwendung des Effekts grob in drei Stufen einteilen. Zuerst wurde Auto-Tune im Sinne der Entwickler der Software vor allem als Effekt zur subtilen Intonationskorrektur eingesetzt. Diese Strategie wird bis heute in einem hohen Maße verwendet. Für die zweite Stufe der Verwendung von Auto-Tune zur Entmenschlichung der Stimme wurde durch Chers „Belive“ bereits 1998 der Grundstein gelegt. Vor allem der „Rappa Ternt Sanga“ T-Pain steht teilweise als Held und teilweise als Sündenbock für diese übermäßige Verwendung von Auto-Tune, die der Stimme einen posthumanen Roboter-Sound verleiht. Dieser Stufe der Verwendung von Auto-Tune liegt eine popkulturelle Aneignung des Effekts zugrunde.

Eine dritte Stufe der Verwendung von Auto-Tune, die durchaus auch als Kompromiss zwischen Stufe eins und zwei gedeutet werden kann, habe ich anhand von Futures „Turn On The Lights“ herausgearbeitet. Der Auto-Tune-Effekt verweist Futures Stimme in den Grenzbereich der Mensch-Maschine-Hybride, wobei paradoxerweise grade durch die technische Intonationskorrektur der menschliche Bereich teilweise hervorgehoben wird. Anhand des Beispiels habe ich zusätzlich auf die spezifischen Spielweisen des Effekts hingewiesen, die sich ebenfalls aus einer popkulturellen Aneignung ergeben haben. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass sich Sound in einem historischen Prozess dynamisch entwickelt hat.

Ein gesellschaftlicher Einfluss kann sich, wie im Material als „sedimentierter Geist“, auch im Sound wiederfinden. So kann die posthumane Ästhetik des Auto-Tune-Sounds in der Tradition der posthumanen Ästhetik der afrofuturistischen Musik gesehen werden. Wie in Eshuns Argumentation deutlich wird, wurzelt die posthumane Ästhetik der afroamerikanischen und afrobritischen Musik in der Skepsis gegenüber der Kategorie des Menschlichen, die wiederum auf die Erfahrungen der Sklaverei zurückzuführen ist. Der posthumane Sound der afrofuturistischen Musik sedimentiert sich als Geist dieser bestimmten Gesellschaft vor dem Hintergrund bestimmter Erfahrungen und Erlebnisse. Die Techniken der Produktion eines bestimmten Sounds, wie die posthumane Stimmproduktion im R&B oder die spezifische Instrumentalproduktion im Trap, setzen sich als dieser sedimentierte Geist einer bestimmten Gesellschaft fest.

Im Gegensatz zur Tendenz des Materials in der Klassischen- und der Kunstmusik, das sich nach Adorno zu einer einzigen, richtigen Wahrheit entwickelt, muss jedoch berücksichtigt werden, dass sich Produktionstechniken und Sound der Medienmusik immer in einem Spannungsfeld zwischen Innovation und Standardisierung entwickeln. Aufgrund der einerseits hohen Ausdifferenzierung an Stilen innerhalb der Pop- bzw. Medienmusik ist das Feststellen eines einzigen, „wahren“ Sounds nicht möglich und auch nicht sinnvoll. Eine Standardisierung des Sounds findet, analog zur Tendenz der Standardisierung des kompositorischen Materials in der populären Musik, vor allem bei kommerziellen Produktionen statt.¹⁷⁹

Es wurde in dieser Arbeit deutlich, dass Sound die Eigenschaften einer Materialkategorie erfüllt und in einem erweiterten Materialkanon zur Analyse von Pop- bzw. Medienmusik einbezogen werden kann, um über das kompositorische Material hinaus, Aufschluss über Produktionsweisen und Entwicklungen in der Pop- bzw. Medienmusik zu erhalten.

In dieser Arbeit habe ich mich für das spezifische Beispiel des Intonationskorrekturfekts Auto-Tune entschieden, da dieser sich meines Erachtens durch eine besonders offensichtliche Umformung durch popkulturelle Aneignung, seine zentrale Rolle als Bearbeitungselement der Stimme im R&B sowie seine ungebrochene und kontroverse Präsenz in der Mainstream-Popmusik besonders anbietet. Um fundiertere Aussagen über die Mechanismen der Entstehung und Entwicklung von Sounds und Produktionspraktiken zu erhalten, würde es sich im Anschluss an diese Arbeit anbieten, die Entwicklung weiterer Produktionspraktiken zu analysieren. Mögliche Beispiele wären zum Beispiel die Entstehung der Side-Chain-Compression oder die Entwicklung der in Kapitel 3.3 bereits erwähnten binnenmusikalischen Raumgestaltung.

Insgesamt ist die Einbindung von Sound in das Materialkonzept keine Versöhnung zwischen Popmusik und Musikwissenschaft¹⁸⁰. Meines Erachtens können Phänomene

¹⁷⁹ Gleichzeitig zeigt das Beispiel der Verwendung von Auto-Tune allerdings auch, das neue, in Sub- und Nischengenres entstandene Sounds von kommerziellen Produktionen adaptiert werden, also dass auch eine Entwicklung des „Sounds“ kommerzieller Produktionen stattfindet.

¹⁸⁰ In dieser Arbeit habe ich auf die Analyse tatsächlicher musikalischer und kompositorischer Phänomene wissend verzichtet. Wie im Kapitel zum Sound deutlich wurde ist dies jedoch im Bezug auf Pop- bzw. Medienmusik, bei der die Gestaltung des Sounds zentral ist während das kompositorische Material gleich bleibt, auch nicht zwingend notwendig.

der Pop- bzw. Medienmusik, gerade aufgrund ihrer Komplexität, weiterhin einzig durch eine interdisziplinäre Forschung erfasst werden. Trotzdem würde es sich nach den grundlegenden Überlegungen dieser Arbeit im Folgenden anbieten, ein spezifisches Musikstück mithilfe des herausgearbeiteten erweiterten Materialbegriffs, der sowohl eine Analyse des kompositorischen Materials als auch des Sounds umfasst, detailliert zu analysieren, um so einen Überblick sowohl aus musikwissenschaftlicher als auch aus medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive zu erhalten.

Schließlich wäre es notwendig, von Adornos erweitertem Materialbegriff ausgehend, in weiteren Ausführungen zu untersuchen, welche weiteren Kategorien sich dem erweiterten Materialkanon einfügen lassen. Neben dem Sound könnte, wie es Adorno selbst formuliert, „alles ihnen [dem Künstler; Anm. L.G.] Gegenüberstehende, worüber sie zu entscheiden haben“¹⁸¹ als Kategorie eines erweiterten Materialbegriffs untersucht werden. Hierzu könnte in der Pop- bzw. Medienmusik zum Beispiel die visuelle Gestaltung des Covers oder des Musikvideos zählen.

¹⁸¹ Adorno (1970): S. 222.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Adorno, T. (1927): *Nadelkurven*. In: ders.: Gesammelte Schriften (1997). Bd.19. S.525-529..
- Adorno, T. (1934): *Die Form der Schallplatte*. In: ders.: Gesammelte Schriften (1997). Bd.19. S.530-535.
- Adorno, T. & Simpson, G. (1941): *On popular Music*. In: Studies in Philosophy and Social Science, Bd. XI, No. 1., S.17-48.
- Adorno, T. (1970): *Ästhetische Theorie*. 13 Auflage. Suhrkamp.
- Adorno, T. (1972): *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Benjamin, W. (1962): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Suhrkamp.
- Bickel, P. (1992): *Musik aus der Maschine: computervermittelte Musik zwischen synthetischer Produktion und Reproduktion*. Berlin: Ed Sigma Bahn.
- Bielefeld, C. (2008): *Voices of Prince, Zur Popstimme*. In: Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (hrsg.): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript.
- Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (2008): *Einleitung*. In: Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (hrsg.): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript.
- Büsser, M. (2002): *Avantgardistische Aspekte der Popkultur*. In: Rösing, H., Schneider, A., Pfeleiderer, M. (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik.
- Cox, C. & Warner, D. (2004): *Audio Cultures*. Readings in modern Music. Continuum.
- Cutler, C. (1995): *Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen* In: ders.: File under popular. Texte zur populären Musik. Neustadt: Michael Schwinn

Dahlhaus, C. (2005): *Adornos Begriff des musikalischen Materials*. In: Danuser, H. Laaber (hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 8.

Eshun, K. (1998): *More brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Berlin: id.

Eshun, K. (1999): *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. London: Quartet Books. Nach: Weheliye, A. (2002).

Großmann, R. (1997a): *Abbild, Simulation, Aktion - Paradigmen der Medienmusik*. In: Flessner, B. (hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. Rombach.

Großmann, R. (1997b): *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur Medienmusik*. In: Hemker, Thomas, Daniel Müllensiefen (hrsg.): *Medien - Musik - Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hamburg 1997, S. 61-78

Großmann, R. (2008): *Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*. In: Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (hrsg.): *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript.

Großmann, R. (2013): *303, MPC, A/D. Popmusik und die Ästhetik digitaler Gestaltung*. In: M. S. Kleiner, T. Wilke (Hrsg.), *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Jacke, C. (2008): *Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-Kulturwissenschaft) aus Medienwissenschaftlicher Perspektive*. In: Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (hrsg.): *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript.

Kreidler, J. (2009): *Zum „Materialstand“ der Gegenwartsmusik*. In: *Musik & Ästhetik* 52

Rolle, C. (2008): *Warum wir Popmusik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen*. In: Bielefeld, C., Dahmen, U. & Großmann, R. (hrsg.): *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript.

Smudits, A. (2003): *A Journey into Sound – Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds*. In: Phleps, T. & von Appen, R. (hrsg.): *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik: Basics – Stories – Tracks*. Bielefeld 2003.

Weheliye, A (2002): *Feenin*. *Posthuman Voices in contemporary Black Popular Music*. In: *Social Text*

71. Vol. 20, No.2. Duke University Press.

Westhoff (2011): *Dirty South. OutKast, Lil Wayne, Soulja Boy, and the southern Rappers who reinvented Hip-Hop*. Chicago Review Press.

Onlinequellen

(Alle genannten Onlinequellen waren am 21.07.2014 verfügbar)

Beesten, A. (2009) Elastic Audio. Die digitale Manipulation von Tonhöhen- und Zeitstrukturen. Magisterarbeit.

Weblink: http://audio.uni-lueneburg.de/texte/ma_beesten.pdf

Discogs.com: MikeWillMadelt

Weblink: <http://www.discogs.com/artist/3269862-Mike-WiLL-Made-It?type=Credits&subtype=Production>

Drake, D. (2012): Real Trap Sh*t? The Commodification of Southern Rap's Drug-Fueled Subgenre.

Weblink: <http://archive.today/pGCSn>

Fischer, J. (2008): Rappen wie die Roboter. Spiegel Online. Nach: Beesten (2009).

Weblink: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,597803,00.html>

Miyazaki, Shintaro (2008): *Medien, ihre Klänge und Geräusche – Medienmusik vs. / (=) Instrumentalmusik*. In: Forschungszentrum Populäre Musik HU Berlin (Hrsg.): PopScriptum 9 – Instrumentalisierungen – Medien und ihre Musik.

Weblink: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst09/pst09_miyazaki.pdf

Peisner, D. (2013): MikeWillMadelt. The Billboard Cover Story.

Weblink: <http://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/5645388/mike-will-made-it-the-billboard-cover-story>

Rapgenius.com: Future – Turn on the Lights.

Weblink: <http://rapgenius.com/Future-turn-on-the-lights-lyrics>

Spears, B. (2014a): Britney Spears – Alien NO AUTOTUNE.

Weblink: http://www.dailymotion.com/video/x2109hl_britney-spears-alien-no-autotune_music

Spears, B. (2014b): Britney Spears – Alien (FULL SONG & LYRICS) Britney Jean Album.

Weblink: <http://www.metatube.com/en/videos/210224/Britney-Spears-Alien-FULL-SONG-LYRICS-Britney-Jean-Album/>

sueddeutsche.de (2014): Britney Spears' ungefilterte Stimme – klingt wie ein Alien.

Weblink: <http://www.sueddeutsche.de/panorama/britney-spears-ungefilterte-stimme-klngt-wie-ein-alien-1.2039845>

Weheliye, A (2014): Required Reading with Alex Weheliye.

Weblink: <http://theclustermag.com/2014/04/required-reading-alex-weheliye/>

Diskographie

Blaque – *808*. Single. Columbia. 1999.

Weblink: <http://www.discogs.com/Blaque-808/release/1618505>

Cher – *Believe*. Single. Warner Bros. Records. 1998.

Weblink: <http://www.discogs.com/Cher-Believe/release/133782>

Craig David - *Walking Away*. Single. Wildstar Records. 2000.

Weblink; <http://www.discogs.com/Craig-David-Walking-Away/release/935881>

Future – *Pluto 3D*. LP. Epic. 2012.

Weblink: <http://www.discogs.com/Future-Pluto-3D/release/4513166>

Jennifer Lopez – *If you had my love (Darkchild Remix)*. Single. Work. 1999.

Weblink:<http://www.discogs.com/Jennifer-Lopez-If-You-Had-My-Love-Dark-Child-Remixes/release/241536>

Kanye West – *808's and Heartbreaks*. LP. Roc-A-Fella Records. 2008.

Weblink: <http://www.discogs.com/Kanye-West-808s-Heartbreak/master/8489>

MikeWillMadeit – *23 (ft. Miley Cyrus, Wiz Khalifa & Juicy J)*. Single. Interscope .2013.

Weblink:<http://www.discogs.com/Mike-Will-Made-It-Ft-Miley-Cyrus-Wiz-Khalifa-Juicy-J-23/master/652729>

Prince – *For You*. Von der LP For You. Warner Bros. Records 1978.

Weblink: <http://www.discogs.com/Prince-For-You/release/130707>

T-Pain – *Reppa Ternt Senga*. LP. Jive. 2005.

Weblink: <http://www.discogs.com/T-Pain-Rappa-Ternt-Sanga/release/2364428>