

Masterarbeit

Leuphana Universität Lüneburg

M. A. Kulturwissenschaften – Culture, Arts & Media

Schwerpunkt Sound Studies – Digitale Perspektiven

Tracking Capitalist Realism.

Material und Theorie in Mark Fishers Sonic Fiction(s)

Tracking Capitalist Realism.

Material and theory in Mark Fishers Sonic Fiction(s)

Vorgelegt von: Jakob Wössner
jakob.woessner@gmx.de

Abgabe: 22.02.2021

Erstgutachten: Prof. Dr. Rolf Großmann

Zweitgutachten: Malte Pelleter

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Kulturtheorie, Philosophie und Popkultur - Mark Fishers <i>Capitalist Realism</i> und <i>Ghosts Of My Life</i> | 3 |
| 2.1. <i>Capitalist Realism</i> – Mark Fishers Analyse seiner Gegenwart | 3 |
| 2.2. Pop = ‚pastiche‘? – Popmusik-Kritik in <i>Ghosts Of My Life</i> | 6 |
| 2.3. „The time is out of joint“ – Derridas „hauntology“ in <i>Marx‘ Gespenster</i> | 8 |
| 2.4. „Ghosts Of My Life“ | 10 |
| 2.4.1. Fisher über Derridas „hauntology“ | 10 |
| 2.4.2. „Hauntology Music“ – Die Geister werden hörbar gemacht | 12 |
| 3. Sonic Fiction und „Capitalist Realism“ als Bedingung | 15 |
| 3.1. <i>More Brilliant Than The Sun</i> – „Redesigning Sonic Realities“ | 15 |
| 3.2. Fisher und Eshun – „Capitalist Realism“ als Sonic Fiction(s) | 19 |
| 4. „TRX Studies“ – Eine Methodologie für Sonic Fictions | 21 |
| 4.1. <i>tracks’n’treks</i> – Eine post-kolonial positionierte Musik-Analyse als Grundstruktur | 21 |
| 4.2. Aufbau der (TRX)-Analyse von „Archangel“..... | 24 |
| 4.3. Mark Fishers Positionierung gegenüber postkolonialen Perspektiven und deren Rezeption | 26 |
| 4.4. k-punk = kyber-punk - Fishers Raum-Begriff in der TRX-Analyse | 28 |
| 5. Analyse | 31 |
| 5.1. Burial - „Archangel“ [audiotreks / audioscapes] | 31 |
| 5.2. Burial und das „Hardcore-Kontinuum“ [Kurzvorstellung]..... | 32 |
| 5.3. Phonographisches Material und Ästhetische Strategien [Spurensicherung] | 35 |
| 5.3.1. Archangel_Drums | 35 |
| 5.3.2. Archangel_Bass-Sounds & Harmonie..... | 38 |
| 5.3.3. Archangel_Vocals | 40 |
| 5.3.4. Archangel_Ambient-Sounds & Effekte..... | 44 |
| 5.3.5. Archangel_Groove-Struktur & Mix | 47 |
| 6. Synthese | 51 |
| 6.1. Voraussetzungen für Mark Fishers Sonic Fictions..... | 51 |
| 6.2. Von Theorie zu Material – Mark Fishers Bezüge zu ästhetischen Strategien in „Archangel“ | 56 |
| 6.3. Von Material zu Theorie – Ergänzungen zu „Archangel“ und Fishers Sonic Fictions | 60 |
| 6.4. Burial und „hauntology“ als ‚Zeitgeister‘ aktueller Popmusik | 64 |

| | |
|---|-----------|
| 7. Mark Fishers Sonic Fiction als Gegenstand einer subjektiven „Syrthesis Fiction“ | 69 |
| 7.1. „Syrthesis Fiction“ als Methodologie subjektiver Hörerfahrung | 69 |
| 7.2. Mark Fishers „Acid Communism“ | 70 |
| 8. Fazit aka. ‚A Syrthesis Fiction Of Acid Communism Into The Fourth World‘ | 73 |
| 9. Quellenverzeichnis | |
| 10. Anhang | i |
| 10.1. Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt (15.05.2020)..... | i |
| 10.2. Track-Struktur „Archangel“ (04:02 min, 135 bpm)..... | xii |

1. Einleitung

“The Slow Cancellation of the Future”...

Dieser Satz steht zu Beginn von Mark Fishers *Ghosts Of My Life* unheilschwanger auf der ersten Seite. Die gesellschaftskritischen Beobachtungen in dieser und anderen Textsammlungen des britischen Autors und Kulturwissenschaftlers werden aktuell in popkulturellen Zusammenhängen immer populärer, sei es nun bei Youtube, Reddit oder auf Instagram in Form referenzieller Memes. Allerdings werden Fishers Kommentare zur geistigen Gegenwart meist nur auf ihren politischen Inhalt geprüft. Dabei sind es im Kern, neben philosophischen und kulturwissenschaftlichen Text, vor allem popkulturelle Artefakte, die seine Ideen untermauern und sich als Form materialisieren. Aus Popmusik, Literatur und Film gewinnt Mark Fisher seine Anstöße und baut sie zu komplexen Argumentationen aus. Warum also nicht genau dieses Material genauer betrachten?

Diese Arbeit fokussiert sich auf das phonographische Material und die ästhetischen Strategien im Fokus Fishers. Sie versucht aus Perspektive der Sound Studies zu erarbeiten, wie Theorie und Material bei Fisher verbunden werden. *Tracking Capitalist Realism* bedeutet nicht nur die Suche nach seinen ausformulierten Positionen zu gehen, sondern auch die Tracks zu hören, sie zu erfahren und Mark Fishers Deutungen nachzuempfinden - der Titel beschreibt die Suche nach seiner Sonic Fiction.

Um sich in eine Ausgangsposition zu begeben, die der Perspektive Mark Fishers ähnelt, werden in Kapitel 2 zunächst einige Grundbegriffe Fishers zusammengestellt. „Capitalist Realism“ als programmatischer Begriff für den gesellschaftlichen Geisteszustand, Fishers Popmusikkritik, als auch sein Zugriff auf „hauntology“ werden hier erläutert. Ebenfalls sollen seine Quellen und seine philosophische Ausrichtung skizziert werden.

In Kapitel 3 sollen dann diese Perspektiven aus einer bestimmten Forschungsperspektive nachvollzogen und ergänzt werden – der Sonic Fiction. Ursprünglich von Kodwo Eshun in *More Brilliant than the Sun* ausgerufen, bietet diese lose Methodologie die Möglichkeit, Fishers Perspektiven nachzubauen. Seine biographische Nähe zu Eshun und dieser Forschungsperspektive soll ebenfalls geprüft werden.

Diese Arbeit bezieht zudem eine Musikanalyse des Tracks „Archangel“¹ des britischen Musikers Burial mit ein. Grund ist hier Mark Fishers Fokus auf diesen Künstler. Es lässt sich bereits sagen,

¹ Burial 2007: *Untrue*. LP. Hyperdub. London.

dass seine Beobachtungen zu Burial das meiste Potenzial einer Analyse enthalten. Zu dessen musikalischer „hauntology“ findet sich in *Ghosts Of My Life* schlicht das meiste Material.

Um Fishers Sonic Fiction zu „Archangel“ genau einordnen zu können, soll eine Methode genutzt werden, die sich ebenfalls an dieser Forschungsperspektive orientiert. Deshalb unterliegt der Analyse das Konzept „TRX Studies“ von Johannes Ismaiel-Wendt. In Kapitel 4 wird die Analyse-Methode vorgestellt und auch eine Einordnung von Mark Fishers Positionen mit den Grundannahmen in Ismaiel-Wendts *tracks'n'treks* verglichen.

In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der Analyse anschließend dargelegt und an einigen Stellen sollen bereits erste Erkenntnisse mit theoretischen Interpretationen Fishers und ergänzenden Perspektiven der Sound Studies verschränkt werden.

In der anschließenden Synthese in Kapitel 6 soll die Möglichkeit einer Verbindung von Mark Fishers Beobachtungen zu ästhetischen Strategien und phonographischem Material noch weiter vertieft werden. Hier wird noch einmal genau geprüft welche Hintergründe Mark Fisher zu bestimmten Wertungen kommt. Ebenfalls werden hier Erkenntnisse besprochen, die seinen Beobachtungen widersprechen oder sie ergänzen. Es soll hauptsächlich darum gehen, die Potenziale seiner Forschungs- und Schreibpraxis aufzuzeigen und selektiv an einigen Punkten weiterzudenken. Hier wird auch die Vergleichbarkeit zu aktuellen Strömungen der Popmusik geprüft und einige Beispiele werden mit den Erkenntnissen aus Analyse und Synthese verglichen.

In Kapitel 7 wird ausgehend von den Erkenntnissen der subjektiven Hörerfahrung – durch und mit Fisher - versucht eine weiterführende Methodologie anzuwenden. Für diese wird Holger Schulzes Verbindung der Syrrhesis Michel Serres und der Sonic Fiction Kodwo Eshuns - die Syrrhesis Fiction - als Perspektive einer subjektiven Hörmethode vorgestellt. Anschließend wird diese modifizierte Forschungsperspektive auf einen Text Fishers angewandt, der noch nicht materialbezogen auf seine Potenziale als Sonic Fiction geprüft wurde. Während des Lesens von „Acid Communism“ soll eine Position und Wahrnehmung eingenommen werden, die sich möglichst nah an Fishers bewegt.

In Kapitel 8 werden die Ergebnisse des Lesens im Kontext einer persönlichen Hörerfahrung des Verfassenden einige erste Ideen zu weiteren Sonic Fictions liefern und damit auch ein Fazit abschließen, welches im eigentlichen Sinn ein Ausblick ist.

2. Kulturtheorie, Philosophie und Popkultur - Mark Fishers *Capitalist Realism* und *Ghosts Of My Life*

2.1. *Capitalist Realism* – Mark Fishers Analyse seiner Gegenwart

[...] [I]t is easier to imagine the end of the world that it is to imagine the end of capitalism. That slogan captures precisely what I mean by "capitalist realism": the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it.²

Mark Fishers bekanntester Beitrag ist eine linkspolitische Gesellschaftskritik rund um den Begriff „Capitalist Realism.“³ Dieser Begriff ist ein Versuch, den Zustand in einem kapitalistischen System zu beschreiben, welches nicht nur Produktion und Konsumtion von Kultur, sondern auch das kollektive Bewusstsein der britischen (und allgemein kapitalistischer) Gesellschaften beeinflusst. Fisher veröffentlicht 2008 das Buch *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Mit dieser manifest-ähnlichen Sammlung von Texten formuliert er seine Forderung, den Begriff der Postmoderne auf einen aktuellen Stand zu bringen. Für ihn befindet sich das kulturelle und politische Selbstverständnis in Großbritannien in einer Sackgasse. Anstatt nach neuen Erkenntnissen oder progressiven Bewegungen zu streben, verharren die spätkapitalistischen Gesellschaften in einem lethargischen Zustand. Sie würden sich stattdessen einer formalen Nostalgie hingeben, welche zwar die Historizität vergangener Kulturkämpfe und Errungenschaften einem Zukunftsdenken vorzieht, diese aber nur in Formen nachahmen, deren Kern kein revolutionäres Potenzial enthalte. Explizit nennt er Fredric Jameson, auf dessen Genese der Postmoderne seine Analyse aufbaut. In *Postmodernism...* erklärt Jameson das Ende der Moderne:

Modernism also thought compulsively about the New and tried to watch its coming into being (inventing for that purpose the registering and inscription devices akin to historical time-lapse photography), but the postmodern looks for breaks, for events rather than new worlds, for the telltale instant after which it is no longer the same; for the ‚When-it-all changed,‘ as Gibson puts it, or, better still, for shifts and irrevocable changes in the representation of things and of the way they change.⁴

Damit wird laut Jameson Anfang der 1990er Jahre auch ein Zeitgeist beschrieben, in dem ein patriarchaler Humanismus und der Fortschrittsgedanke postfordistischer Gesellschaften dekonstruiert wird und die sozialen Ungleichheiten als Effekt der kapitalistischen Logik immer stärker hervortreten. Fisher bringt Jamesons Analyse mit Francis Fukuyamas *End of History* zusammen. Dessen liberale

² Fisher, Mark 2009: *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*. Zero Books. Winchester. S.1

³ Vgl. Ebd.: S.16. Fisher entlehnt den Begriff von aus Michael Schudson *Advertising, The Uneasy Persuasion* von 1984, sowie einer Künstlergruppe um Gerhard Richter, Sigmar Polke ua., aktiv zwischen 1963-66 in Düsseldorf und Berlin.

⁴ Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Durham. New York. S.vii.

Position beschreibe eine (un)bewusste Akzeptanz des Kapitalismus als letztendlich stabiles System.⁵ Fukuyamas Ausrufung dieses gesellschaftlichen Endstadiums beschreibt Fisher als ein ursprünglich temporäres Programm, das seit über 20 Jahren nicht abgelöst wurde.

Mit der Annahme der Postmoderne nimmt nun Mark Fisher eine Analyse der Gegenwart vor. Er schlägt angesichts des Fehlens von ideologischen Alternativen – „could it be that there are no breaks, no ‚shock of the new‘ to come?“⁶ - eine drastischere Formulierung für diesen Zustand vor: „Capitalist Realism“. Das Bedürfnis nach einer Neuformulierung und der klaren Abgrenzung von Jamesons Begriff begreift er anhand von drei Faktoren: Der erste Faktor ist zeitbezogen, also historisch einzuordnen. Jamesons These der Postmoderne entwickelte dieser bereits in den 1980er Jahren. Eine Phase, in der politische und systemische Alternativen laut Fisher zumindest denkbar und möglich waren.⁷ Die Arbeitskämpfe in Großbritannien und auch die gescheiterten Miner's Strikes hätten politisches Potenzial entfaltet. Die Sowjetunion und andere sozialistische Staaten als Gegenentwurf des kapitalistischen Westens werden jedoch nicht explizit genannt. Fisher bemüht hier den Gedanken eines Stillstands und schleichenden Agreements: „What we are dealing with now, however, is a deeper, far more pervasive, sense of exhaustion, of cultural and political sterility.“⁸ Margaret Thatchers bekannte Aussage über die Alternativlosigkeit des kapitalistischen Systems und die neo-liberale Agenda ihrer Regierung („there is no alternative“), beschreibt Fisher als „self-fulfilling prophecy“, welche den aktuellen Zustand konsolidiert hätte.⁹

Die zweite Differenzierung zu Jameson erfolgt über die Beziehung des Begriffs der Postmoderne zur Moderne selbst. Während Theodor W. Adorno bereits in den formalen Innovationen der Moderne revolutionäres Potenzial entstehen sehe, stelle Jameson fest, dass diese Motive formal in den Kapitalismus einverleibt wurden (Beispiel: Surrealismus in der Werbung).¹⁰ Der Modernismus wurde laut Fisher gleichzeitig aber auch von progressiver Seite kritisiert: „[...] modernism's credos – its supposed belief in elitism and its monological, top-down model of culture – were challenged and rejected in the name of ‚difference‘, ‚diversity‘ and ‚multiplicity‘“.¹¹ Das gespaltene Verhältnis zum Modernismus, also auch die Arbeit und Konfrontation an diesem Begriff, sei im „Capitalist Realism“ abgelegt worden. Die Widersprüche des Modernismus würden nicht mehr effektiv wirken, da autoritäre wie subversive Elemente nur simuliert seien: „[...] modernism is now something that can periodically return, but only as a frozen aesthetic style, never as an ideal for living.“¹²

⁵ Vgl. Fisher, Mark 2009: S.6

⁶ Ebd.: S.3

⁷ Vgl. Ebd.: S.7f.

⁸ Ebd.: S.7

⁹ Vgl. Ebd.: S.8

¹⁰ Vgl. Ebd.: S.8

¹¹ Ebd.: S.8

¹² Vgl. Ebd.: S.8

Fishers letztes Argument betrifft die Unterschiede in den Erfahrungen heutiger und vergangener Generationen. Während von den 1960er Jahren bis zum Mauerfall immer wieder systemische Kämpfe ideologisiert, geführt und oft verloren wurden, seien laut Fisher revolutionäre Vorstellungen in den Köpfen der Jugend nach 1989 nicht wirksam: „For most people under twenty in Europe and North America, the lack of alternatives to capitalism is no longer even an issue. Capitalism seamlessly occupies the horizons of the thinkable.“¹³

Jameson stelle in *Postmodernism...* fest, dass eine kapitalistische Ideologie das „Unbewusste“ erobert habe und damit verdeckt große Macht über die Menschen in diesem System erlangen konnte. Hier geht Fisher noch weiter und behauptet, dass der Kapitalismus mittlerweile sogar unsere Fantasie und unsere Träume offen besetzt habe und nicht einmal die Erkenntnis dieser Tatsache für gesellschaftliche Unruhe Sorge.¹⁴ Der lange kultivierte Konflikt zwischen Subversion und Einverleibung durch den Kapitalismus wirke durchgespielt. Obwohl dies keine neue Erkenntnis sei, finde sich ein entscheidender Unterschied, auf welcher geistigen Ebene die kapitalistische Vereinnahmung eingreife: Nicht erst die subversiven Artefakte würden korrumpiert, sondern bereits die Entstehung von subversiven Gedanken selbst sei befallen:

What we are dealing with now is not the incorporation of materials that previously seemed to possess subversive potentials, but instead their *precorporation*: the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture.¹⁵

Gerade in der Popkultur nach dem Mauerfall wären alternative oder unabhängige Lebensentwürfe vermarktet worden, die sich nur formal vom ‚Mainstream‘ abgegrenzt hätten. Als Beispiel führt Fisher die Rolle von Kurt Cobain und Nirvana zu Beginn der 1990er Jahre an: Nichts verkaufe sich auf MTV besser als ein Protest gegen MTV.¹⁶

The impasse that paralyzed Cobain is precisely the one that Jameson described: like post-modern culture in general, Cobain found himself in “a world in which stylistic innovation is no longer possible, [where] all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of styles in the imaginary museum.”¹⁷

Für die Popkultur des 21. Jahrhunderts gelte dieses Dilemma allerdings in anderer Form, denn im Gegensatz zu Cobains formalem, aber existenziell-reflektierendem Zorn, sei der Rock- und Popmusik heutiger Zeit jegliche Wut abhandengekommen. Die Praxis des ‚pastiche‘ reproduziere lediglich Formen der Vergangenheit, ganz ohne Angst und Zweifel.¹⁸

¹³ Vgl. Ebd.: S.8f.

¹⁴ Vgl. Ebd.: S.8f.

¹⁵ Vgl. Ebd. S.9, Hervorhebung im Original (Im Folgenden H.i.O.)

¹⁶ Vgl. Ebd. S.9

¹⁷ Ebd.: S.9

¹⁸ Vgl. Ebd.: S.10

2.2. Pop = ‚pastiche‘? – Popmusik-Kritik in *Ghosts Of My Life*

It was through the mutations of popular music that many of those of us who grew up in the 1960s, 70s and 80s learned to measure the passage of cultural time. But faced with 21st-century music, it is the very sense of future shock which has disappeared.¹⁹

Mit diesem Resümee beschreibt Mark Fisher im Einführungskapitel „00: Lost Futures „the slow cancellation of the future“ in *Ghosts Of My Life* einen Zustand der Postmoderne (think: „Capitalist Realism“), in dem das Konzept von Musik als idealisiertem ‚Zukunftsmotor‘ verschwunden sei. Zeigten wir jemandem Ende der 1980er einen Jungle-Track von 1994 wären diese*r sicher überraschter über das Klangbild, als zeigten wir im Jahr 1994 einen Track von 2020.²⁰ Durch die Gewöhnung an digitale Musikproduktion und -konsumtion habe sich ein gewisser Zynismus eingestellt. Futuristische Musik werde als progressives Symbol nicht mehr ernst genommen, sondern nur noch als ‚Style‘ simuliert.²¹ Aktuelle Beispiele sind hier etwa das Revival verschiedener Spielarten elektronischer Musik wie Happy Hardcore, Gabber oder Trance mitsamt Mode, Symbolik und Gestus.

Fisher zitiert gleich zu Beginn Franco Berardi, dessen Analyse in *After The Future* feststellt, dass die Zukunft als psychologisches Instrument der Moderne, als Antrieb für Innovation und Fortschritt nicht mehr gültig sei.²² Fisher wertet noch drastischer:

While 20th-century experimental culture was seized by a recombinatorial delirium, which made it feel as if newness was infinitely available, the 21st century is oppressed by a crushing sense of finitude and exhaustion. It doesn't feel like the future.²³

Durch die Wirksamkeit des „Capitalist Realism“ der letzten dreißig Jahre bewahrheitete sich das Unglück der langsam verschwindenden Zukunft in der Popkultur immer mehr. Die Ästhetisierung des Fortschritts, des Blicks in die Zukunft, werde von einer formalen Nostalgie abgelöst - einer Sehnsucht nach der Vergangenheit.²⁴ Diese sei in ihren Eigenschaften aber nicht an Ideen und Ideologien vergangener Zeiten gekoppelt, sondern manifestiere sich in formalen Simulationen. Simon Reynolds gibt diesem Phänomen den Namen *Retromania*.

In *Ghosts Of My Life* finden sich dazu einige Beispiele aus der Popmusik. Neben der Band Arctic Monkeys wird hier auch der Producer Mark Ronson ins Visier genommen. Ronsons unterschiedliche Kooperationen mit verschiedenen Popmusiker*innen und sein weltweiter Erfolg können laut Fisher den „nostalgia mode“ – in-effect – verdeutlichen.²⁵ Tatsächlich finden sich in Ronsons Produktionen mit Amy Winehouse, Adele oder Bruno Mars eindeutige Verweise auf vergangene Sound-

¹⁹ Fisher, Mark 2014: *Ghosts Of My Life. Writings On Depression, Hauntology And Lost Futures*. Zero Books. Hampshire. S.7

²⁰ Vgl Ebd.: S.7f.

²¹ Vgl. Ebd.: S.9

²² Berardi, Franco 2011: *After The Future*. In Fisher, Mark 2014: S.6f

²³ Vgl. Fisher, Mark 2014: S.8

²⁴ Vgl. Ebd.: S.8

²⁵ Vgl. Ebd.: S.11

Ästhetiken: Synthesizer-, Bass- und Drum-Sounds, Gesangsstile, Mixing- und Sound-Effekte, Grooves und Texturen werden paraphrasiert. Diese Strategie verleiht den Songs eine historistische Aufladung.²⁶ Allerdings werden weder in den Credits noch in den Lyrics konkrete Verbindungen hergestellt – muss eine „lobenswerte[...] Kopie“ ihre Quellen offenlegen?²⁷ Im Fall der Hitsingle „UpTown Funk!“²⁸ mit Bruno Mars wurde das Konzept eines Songs von The Gap Band übernommen, wobei sich allerdings Text und Songstruktur vom Original unterscheiden. Vibe und Groove kommen aber trotz fehlender Referenz seitens Ronson dem Originaltitel „Oops Upside Your Head“²⁹ sehr nahe. Es finden sich neben Fishers Beispielen noch zahlreiche andere mit ähnlichem Vorgehen. Der Vergleich zum HipHop-Sampling liegt nahe, allerdings werden dort Samples meist spielerisch referenziert und prominent gesetzt. Ronsons Blick in die Vergangenheit wirkt dagegen eher verzerrt und vage, seine Quellen legt er nicht offen. Fisher wertet anhand dieses und anderer Beispiele Jameasons ‚Prophezeiung‘ der Dominanz von „pastiche and revivalism“ in der Kultur als eingetreten.³⁰

Tatsächlich lässt sich diese Tendenz auch an späteren Zeitpunkten feststellen. Bruno Mars nutzte etwa in „24k Magic“ auf dem gleichnamigen Album gleich zwei bekannte Songs als Vorbild, um seinen Retro-Sound ‚aufzuladen‘. Synthesizer und Groove sind näherungsweise Grandmaster Flashs „The Message“ entlehnt, während die Bridge des Tracks starke Ähnlichkeiten mit der Bridge in „Between The Sheets“ von The Isley Brothers aufweist. Ronson simuliert durch die Nutzung digitaler und analoger Sounds die Textur, den Vibe, den Groove der bekannten Vorbilder. Ein Rückbezug zu musikalischen Vergangenheiten soll zwar spürbar sein, die klar zu hörenden Referenzen aber nicht unmittelbar identifiziert werden? Mitunter führte der Nostalgie-Modus auch zu Gerichtsprozessen, wie etwa im Fall des Tracks „Blurred Lines“, welcher entscheidende Bestandteile von Marvin Gayes „Got to Give It Up“ enthalten soll. Gayes Familie wurden nach einem Gerichtsverfahren Entschädigungen ausgezahlt.³¹ Darüber hinaus wurde aktuell Ronsons „UpTown Funk!“ in den Credits modifiziert. Hier werden die Mitglieder von The GAP Band mittlerweile als weitere Autoren genannt.³² Es ist also festzustellen, dass diese Strategie auch durchaus zu Kontroversen in der Musikindustrie führt und die Frage nach der Autorenschaft und geistigem Eigentum erneut diskutiert wird.

Letztendlich wird der „Nostalgie-Modus“ laut Fisher gerade in den 2010er Jahren immer mehr eingesetzt. Er ist sogar so beliebt und präsent, dass ganze Alben explizit mit dieser formalen

²⁶ Vgl. Ronson, Mark feat. Winehouse, Amy 2007: *Valerie*. EP. Columbia Records. Washington DC. Und Adele 2011: *Rolling in the Deep*. EP. XL Recordings.

²⁷ Vgl. von Gehlen, Dirk 2011: *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin. Suhrkamp. S.20

²⁸ Vgl. Ronson, Mark 2014: *UpTown Special*. Sony. New York

²⁹ Vgl. The GAP Band 1979: *The Gap Band II*. Mercury Records. Chicago.

³⁰ Vgl. Fisher, Mark 2009: S.7

³¹ Vgl. Stempel, Jonathan 2018: *Marvin Gaye family prevails in ‚Blurred Lines‘ plagiarism case*. <https://www.reuters.com/article/us-music-blurredlines-idUSKBN1GX27P> (Stand 02.02.2021)

³² Vgl. Davidson, Amy 2015: *„Uptown Funk“ now has 11 co-writers thanks to „Oops Upside Your Head“*. <https://www.digitalspy.com/music/a645118/uptown-funk-now-has-11-co-writers-thanks-to-oops-upside-your-head/> (Stand 15.01.2021)

Perspektive auf Vergangenheit und Zukunft konzipiert werden. Dua Lipas *Future Nostalgia* von 2020 könnte Mark Fishers Einschätzung durchaus entsprechen. Die Single „Future Nostalgia“³³ klingt nach Dance zwischen 1975 und 1995, worin sich eine Mischung verschiedenster Stilmittel aus unterschiedlichen Jahrzehnten zusammensetzt. Bemerkenswert ist außerdem, dass sich mit dem Titel ein reflexives Moment einzuschleichen scheint, allerdings verbleibt der Track auf einer deskriptiven Ebene: „You want a timeless song, I wanna change the game“. ‚Zeitlosigkeit‘ scheint der Modus Operandi zu sein, mit dem Künstler*innen und Produzent*innen wie Dua Lipa oder Mark Ronson ihre Konzepte gestalten. Mark Fishers drastische Wertungen dieser Praxis werden noch einmal in der Synthese diskutiert werden, denn seine Parameter in der Bewertung von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Popmusik sind durchaus kontrovers. Tatsächlich existiert daneben aber auch Musik, die er interessant findet und mit bemerkenswerter Tiefe durchsteigt. ‚Zeitlosigkeit‘ findet er bei Künstler*innen, welche dieses Phänomen besonders reflektieren und verstärken. Der Reiz liegt hier in der Verschränkung bestimmter ästhetischer Strategien mit philosophischen Texten. In *Ghosts Of My Life* weisen die Geister von Marx den Weg.

2.3. „The time is out of joint“ – Derridas „hauntology“ in *Marx‘ Gespenster*

Als Akteur der britischen Musikpresse wandte sich Mark Fisher Mitte der 2000er Jahre wie einige seiner Kollegen einer Subkultur zu, die von ihm, Simon Reynolds und anderen „Hauntology (Music)“ getauft wurde.³⁴ Die Grundlage für diese Umschreibung lieferte der Vortrag *Marx‘ Gespenster* von Jacques Derrida, welchen dieser 1993 veröffentlichte. Um Fishers Deutungen rund um Burial und andere Künstler*innen konkret verorten zu können, ist eine Zusammenfassung einiger zentraler Thesen dieser Ontologie erforderlich.

Derrida fordert in *Marx‘ Gespenster* „die ontologisierenden und dogmatischen Aspekte des Marxismus“³⁵ abzulegen. Zugleich fordert er aber auch die entscheidenden Inhalte des Marxismus wiederzubeleben, um dem Siegeszug des neoliberalen Kapitalismus ein neues Denken entgegenzusetzen. Er verlangt eine „gesellschaftstheoretische Dekonstruktion und eine neue Internationale.“³⁶ Nicht das Gespenst des Kommunismus gehe um, sondern viele einzelne Geister als Entitäten kontextbezogenen Wissens, die darauf warten etwas zur Gegenwart beizutragen.³⁷ Die ‚Heimsuchung‘ durch diese Geister umschreibt er mit einer Wortneuschöpfung aus dem Begriff der Ontologie und dem Verb -heimsuchen (frz. hanter, engl. to haunt).

³³ Vgl. Dua Lipa 2020: *Future Nostalgia*. LP. Warner Records.

³⁴ Vgl. Fisher Mark 2013: *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*. In *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 (2). S.45

³⁵ Vgl. Postone, Moishe 1998: *Dekonstruktion als Gesellschaftskritik. Derrida über Marx und die neue Weltordnung*. In *Krisis* 21/22. <https://www.krisis.org/1998/dekonstruktion-als-gesellschaftskritik/> (Stand 15.01.2021).

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Ebd.

Um die komplexe Beziehung zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft aufzuzeigen, ‚beschwört‘ Derrida neben Marx auch den Patriarchen in *Hamlet* herauf. In Shakespeares Stück wird der junge Thronfolger vom Geist seines Vaters heimgesucht. Durch dieses Erlebnis stellt er fest, dass die Zeit nicht mehr linear verlaufe, sondern aus den Fugen geraten ist.³⁸ Hamlets Auseinandersetzung mit dem schwierigen Erbe seines Vaters zieht Derrida als Beispiel heran um eine Kritik am „Präsentismus einer bestehenden Ordnung“³⁹ zu üben. In einem ausführlichen Artikel zu *Marx’ Gespenster* betont Moishe Postone das Potenzial dieser Kritik: Diese

Dekonstruktion [...] schwört dem geschlossenen, totalisierenden Horizont juristisch-moralischer Regeln, Normen oder Repräsentationen ab, welche die Chance einer Zukunft verhindert. Die Zukunft, auf die Derrida sich bezieht, steht in Zusammenhang mit seinem Begriff des Spektralen; es ist eine Zukunft, die mit der gegenwärtigen Zeit von Grund auf bräche und nicht mehr ins Kontinuum der Geschichte gehörte.⁴⁰

Moishe Postone erklärt in seinem Artikel außerdem das Bild des Spektralen als Repräsentation von „Zeitlichkeiten“, die vom Gegenwartsgedenken nicht angemessen begriffen werden können: „Sie umfassen eine Vergangenheit, die nicht vergangen ist (die Geister von Marx und Hamlets Vater) ebenso wie eine Zukunft, die mit dem Gegenwärtigen bricht - Marxens Bild des in Europa umgehenden Gespenstes im *Kommunistischen Manifest*.“⁴¹ Vergangenheit und Zukunft seien mit der Gegenwart untrennbar verknüpft, dabei sollten diese Verbindungen aber nicht konkret an eine chronologische Abfolge gebunden werden. Es bedürfe einer Auseinandersetzung, die sich von einem strikt genealogischen Denken und der Hierarchie bestimmter Kontinuitäten emanzipiert:

Die Auffassung von Vergangenheit und Zukunft als Zeitlichkeiten, die nicht völlig in der Gegenwart aufgehen, ist für Derridas Konzeption des *Spektralen* (als Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst) zentral. Das *Spektrale* umfaßt die zeitliche Spaltung (*désajoutement*); es drückt aus, was nicht bloß in der „Kette von Gegenwarten“ existiert [...].⁴²

Unser Wissen und unsere Ideologien seien demnach also stark von Tradition und lange etablierten Machtstrukturen geformt. Somit bestünde die Aufgabe, Zeit und die Beziehung zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten abseits von Hierarchien zu denken, sowie das Spektrale als Möglichkeit zu begreifen, sich von orthodoxen Lesarten oder Kontingenzen zu lösen. Es sei dann außerdem möglich, Fragen unserer Gegenwart mit kontextbezogenen Ausschnitten der Vergangenheit zu beantworten. Darüber hinaus soll dieser Umgang mit Zeitlichkeit auch ermöglichen, neue Narrative von Zukunft zu entwickeln, die einen linearen Zeitstrahl verlassen.

³⁸ Vgl. Derrida, Jacques 1996: *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Fischer Verlag. Frankfurt a. Main. S.15

³⁹ Postone, Moishe 1998

⁴⁰ Postone, Moishe 1998, H.i.O.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Ebd.

Ähnlichkeiten finden sich hier etwa in Deleuze und Guattaris Ontologie des Rhizoms, welche auch als zeitbezogene Architektur gelesen werden kann. Zeit wird nicht mehr als lineare Verbindung von Punkten gelesen, sondern als Verbindung von ineinanderlaufenden Linien, an anderer Stelle auch als möglicher ‚Zeit-Raum‘.⁴³ Das „Mannigfaltige“ wird nicht durch die (Weiter-)Entwicklung „höherer Dimensionen“ erzeugt, als eine chronologische Geschichte des Fortschritts, sondern durch eine konnektive und heterogene Konzeptualisierung von Zeit als Geflecht mit Knotenpunkten - den Plateaus.⁴⁴ In Derridas Fall ist diese Dekonstruktion eine klare Aufforderung, eine emanzipierte Kritik an kapitalistischen Systemen zu üben, die nach dem Fall der Sowjetunion in vielen Demokratien als einzig überlebensfähige und naturalisierte Ideologie verhandelt werden. Das Gespenst des Kommunismus hat sich in Luft aufgelöst, die verborgenen Potenziale ‚lauern‘ aber in der Zwischenwelt des „Spektralen“.

Interessant ist für diese Arbeit, dass Postone eine Schwäche in der Ausdifferenzierung von Derridas Ontologie entdeckt. Diese Unklarheit bezieht sich indirekt auch auf die formale Nostalgie des „Capitalist Realism“. Das Geisterhafte verbleibt immer so ungreifbar, dass es nicht eindeutig möglich ist, Fetischismus zu erkennen: „die stoffliche Dimension der gesellschaftlichen Vermittlung verhüllt ihre historisch spezifische gesellschaftliche Dimension.“⁴⁵ Wird also durch „hauntology“, die Dekonstruktion der zeitlichen Kontinuität durch das Spektrale, genau jene Unschärfe hergestellt, mit der etwa in der Popkultur verschiedene Schattierungen von Nostalgie aufbereitet werden? Wo liegen die Unterschiede zwischen einer emanzipierten Dekonstruktion und formalem Revival?

2.4. „Ghosts Of My Life“

2.4.1. Fisher über Derridas „hauntology“

In Mark Fishers zweitem Buch von 2014, einer Sammlung von Blogbeiträgen sowie essayistischen Rezensionen und Interviews, stellt Derridas „hauntology“ das ontologische Hauptmotiv dar, an dem alle Texte zumindest in Grundzügen orientiert sind. Im zweiten Abschnitt des einführenden Essays „The slow cancellation of the future“ stellt Fisher seine Perspektiven dazu vor. Der französische Philosoph begegnete ihm zum ersten Mal in den 1980ern als Quelle von Autoren des *New Musical Express* wie Ian Penman oder Mark Sinker. Hier wird ein ähnliches Verhältnis zwischen Pop und Theorie skizziert, wie es etwa Autor*innen der *SPEX* in Deutschland kultivierten.⁴⁶

Gegenüber der Ontologie als Lehre des Seienden sei „hauntology“ als „punctum“, im übertragenen Sinn als Provokation, zu begreifen. Fisher reiht diesen Begriff genealogisch hinter Derridas Spur

⁴³ Vgl. Deleuze, Gilles & Félix Guattari 1992: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve Verlag. Berlin/Leipzig. Vorwort II f.

⁴⁴ Vgl. Ebd.: S.16f.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶ Vgl. Fisher, Mark 2014: S.16

und *différance* als weiteren Begriff der Dekonstruktion ein.⁴⁷ Roger Behrens definiert hierzu Derridas Vorhaben:

„Die Dekonstruktion richtet sich dadurch an einen Logozentrismus der Moderne, dessen Transzendenz mit der Vorherrschaft eines kapitalistischen, männlichen, weißen Modells von rationaler Logik einhergeht, die alles in Identitäten auflöst, beziehungsweise unterwirft: Rasse, Geschlecht, Oben und Unten etc.“⁴⁸

Fisher beschreibt die Dekonstruktion des Logozentrismus, als Moment der Differenz über das sich alle Worte (und Entitäten) definierten:

[N]othing enjoys a purely positive existence. Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences, which precede and surround it, allowing it to possess such consistency and intelligibility that it does.⁴⁹

Genauer dekonstruiere Derrida die „metaphysics of presence“ und den „phonocentrism“, wo die Stimme die Schrift dominiere.⁵⁰ Roger Behrens schlussfolgert hierzu, dass so die Hierarchie zwischen den Sinnen aufgebrochen werden könne, anstatt sie nur neu zu ordnen.⁵¹ In *Marx' Gespenster* definiert Fisher „hauntology“, anders als Spur und *différance*, als zeitbezogene Dekonstruktion. Hier zitiert er Martin Hägglund: „What is important about the figure of the specter, then, is that it cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer* or *not yet*.“⁵² Und er ergänzt, dass „hauntology“ als „[...] *agency of the virtual*“⁵³ zu verstehen sei, als „[...] spectre [...] which acts without (physically) existing“. Als Beispiel für die Virtualität führt Fisher die Abstraktion der digitalen Finanzwelt heran, das bedrohlichste Gespenst Marxens sei das Kapital selbst.⁵⁴ Darüber hinaus wirke Derridas Konzept auch als Teil der Psychoanalyse, als „science of ghosts“. Die Geister repräsentierten die nachhallenden Erinnerungen unserer Psyche.⁵⁵ Fisher definiert so, bezogen auf Hägglund, zwei zeitliche Richtungen von „hauntology“:

The first refers to what which is (in actuality is) *no longer*, but which *remains* effective as a virtuality (the traumatic “compulsion to repeat”, a fatal pattern). The second sense of hauntology refers to that which (in actuality) has *not yet* happened, but which is *already* effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behavior).⁵⁶

Das Gespenst des Kommunismus, welches Marx und Engels identifizierten, sei eine solche virtuelle Erscheinung (sprich: Ideologie) und wirke in unserer Gegenwart. *Marx' Gespenster* wertet Fisher dementsprechend als Zeitdokument und, ähnlich wie Moishe Postone, als Provokation gegenüber dem neoliberalen Kapitalismus, welche in seinem ergänzenden Begriff zur Postmoderne aufgeht:

⁴⁷ Vgl. Ebd.: S.16ff.

⁴⁸ Behrens, Roger 2004: *Postmoderne*. Europäische Verlagsanstalt. 2. Auflage (2008). S.40

⁴⁹ Ebd.: S.17f.

⁵⁰ Vgl. Ebd.: S.18

⁵¹ Vgl. Ebd.: S.39

⁵² Hägglund, Martin 2008: *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press. S.82. In Fisher, Mark 2014.

⁵³ Fisher, Mark 2014: S.16

⁵⁴ Vgl. Ebd.: S.18

⁵⁵ Vgl. Ebd.: S.18

⁵⁶ Ebd.: S.19

The era of what I have called “capitalist realism” – the widespread belief that there is no alternative to capitalism – has been haunted not by the apparition of the spectre of communism, but by its disappearance.”⁵⁷

Derridas Forderung entwickelt Fisher im Folgenden zu einer Medienkritik weiter. „Hauntology“ sei auch eine Perspektive auf das totalitäre Potenzial digitaler Bildwelten und die Gefahr der Kontrolle durch das Kapital sei durch das Auflösen von zeitlichen und räumlichen Distanzen noch viel akuter:

Specters of Marx was also a series of speculations about the media (or post-media) technologies that capital had installed in its now global territory. In this sense hauntology was by no means something rarefied; it was endemic in the time of ‚techno-tele-discursivity, techno-tele-iconicity ‚simulacra‘ and ‚synthetic images‘. This discussion of the ‚tele-‘ shows that hauntology concerns a crisis of space as well as time.⁵⁸

Derrida und seine Zeitgenossen hätten diese Prozesse zwar antizipiert, die Auswirkung aber nicht mehr miterlebt – erst zu Beginn des 21. Jahrhundert habe sich das Potenzial dieser Entwicklungen wirklich offenbart. Das Internet als Plattform von ‚Gleichzeitigkeiten‘ sowie seine Auswirkungen auf die Popkultur des neuen Jahrtausends seien mit „hauntology“ zu erklären,

[f]or it was at this moment when cyberspace enjoyed unprecedented dominion over the reception, distribution and consumption of culture – especially music culture.⁵⁹

2.4.2. „Hauntology Music“ – Die Geister werden hörbar gemacht

Im nächsten Abschnitt wendet sich Mark Fisher den Musikbeispielen zu, die im Hauptteil von *Ghosts Of My Life* analysiert werden. Er fasst „Hauntology Music“ als Komplex verschiedener Künstler*innen zusammen, die sich zwar nicht direkt gegenseitig beeinflusst hätten, aber eine ästhetische Sensibilität teilten. Bei William Basinski, dem Label Ghost Box, The Caretaker, Mordant Music, Philip Jeck oder Burial attestiert Fisher eine geteilte, ‚überwältigende‘ Melancholie.⁶⁰ Darüber hinaus seien die Genannten mit dem Phänomen beschäftigt, wie sich Erinnerung (Memory) materialisiere. Dies äußere sich in einer Hinwendung zur Materialität von Übertragungen des Fernsehens, von Schallplatten und Tonbändern. Damit beschreibt er jene – vermeintlich unerwünschten (Stör-)Geräusche, die während des Aufnahmeprozesses entstehen, wenn die Informationen der Musik abgezogen wird. An diesen Klängen seien die „hauntology“-Musiker*innen interessiert. Besonders der Klang fehlerhafter oder betriebsmüder Speicherungsmedien, etwa das Knistern einer Schallplatte, zeichneten sich als Stilmittel materieller Historizität aus:

This fixation on materialised memory led to what is perhaps the principal sonic signature of hauntology: the use of crackle, the surface noise made by vinyl. Crackle makes us aware that we are listening to a time that is out of joint; it won’t allow us to fall into the illusion of

⁵⁷ Ebd.: S.19

⁵⁸ Ebd.: S.20

⁵⁹ Ebd.: S.20

⁶⁰ Vgl. Ebd.: S.20f.

presence. It reverses the normal order of listening according to which, as Ian Penman put it, we are habituated to the “re” of recording being repressed.⁶¹

Die Materialität von Erinnerung werde uns vor Augen geführt, wobei besonders der Unterschied zwischen analogen und digitalen Medien herausgearbeitet und betont würde. Auch wenn das MP3-Format eine gewisse Materialität besäße, sei diese nicht so greifbar wie die taktile Materialität von Schallplatten und – überraschenderweise – CDs.

No doubt a yearning for this older regime of materiality plays a part in the melancholia that saturates hauntological music. [...] [T]he hopes created by postwar electronica or by the euphoric dance music of the 1990s have evaporated – not only has the future not arrived, it no longer seems possible. [...] [T]he music constitutes a refusal to give up on the desire for the future. This refusal gives the melancholia a political dimension, because it amounts to a failure to accommodate to the closed horizons of capitalist realism.⁶²

Noch einmal besinnt sich Fisher auf Derrida, um das Moment der Melancholie als ästhetische Orientierung des vorherrschenden Zeitgeistes zu erklären: “[I]n melancholia, libido remains attached to what has disappeared.”⁶³ Er definiert „hauntology“ nicht als bloße Nostalgie, wie sie Jameson feststellt. „Hauntology“ bewerte, genau wie Derrida es verlange, die Ereignisse der Vergangenheit nicht als kontinuierliche Weiterentwicklung. Deshalb entspräche die melancholische Ästhetik eben nicht der formalen Nostalgie.

Derrida fordert in *Marx Gespenster* eine Trauerarbeit, die den Toten einen zugewiesenen Platz der Totenruhe zugestehen solle, da die Heimsuchung sonst nicht aufhöre. Dieses Bild steht sinnbildlich für kapitalistische Gesellschaften, welche eine Existenz des Kommunismus im Nachhinein verneinen und sich der Auseinandersetzung mit dessen Erbe nicht stellen würden: „Haunting, then, can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost.”⁶⁴ Genau diese Auseinandersetzung finde laut Fisher in der „Hauntology Music“ statt: Sie verstärke den Klang der Materialität, die uns das Geisterhafte, die verlorenen Potenziale verlorener Zukünfte hören lässt.

Im Zuge seiner Analyse gegenwärtiger Entwicklungen in verschiedenen musikalischen Subkulturen rückt Mark Fisher im Anschluss die genannten Künstler*innen in die Nähe eines bereits vorhandenen Kunstbegriffs. In der allgegenwärtigen „hauntology“ im „Capitalist Realism“ des 21. Jahrhunderts fehle nicht das Objekt, sondern eine neue Richtung. Ein möglicher Kurs sei „Popular Modernism“, wie er etwa im Post-Punk der 1980er, im architektonischen Brutalismus oder im *NME* zu finden gewesen sei. Durch „Popular Modernism“ sei das elitäre Moment des Modernismus zwar einerseits retrospektiv bestätigt worden. Andererseits wäre so in der Popkultur die Möglichkeit entstanden, nicht nur populär orientiert zu arbeiten. Modernistische Techniken wären in Subkulturen nicht nur

⁶¹ Ebd.: S.21

⁶² Ebd.: S.21

⁶³ Ebd. S.22

⁶⁴ Ebd.: S.22

verbreitet, sondern auch kollektiv erneuert und weiterentwickelt worden, während gleichzeitig das modernistische Credo, neue Formen zu produzieren, ebenfalls umgeformt und erneuert wurde:⁶⁵

[T]he culture which shaped most of my early expectations was essentially popular modernist, and the writing that has been collected in *Ghosts Of My Life* is about coming to terms with the disappearance of the conditions which allowed it to exist.⁶⁶

„Popular Modernism“ sei kein komplettiertes Projekt gewesen, aber eine „working-class-inventiveness“ hätte Eingang in die Kultur gefunden, welche heute allerdings nicht mehr vorstellbar sei.⁶⁷ Trotzdem impliziert Fisher, wenn er über Ghost Box oder Burial schreibt, indirekt eine potenzielle Perspektive für Kunst und Gesellschaft:

One way of thinking about hauntology is that its lost futures do not force such false choices; instead, what haunts is the spectre of a world in which all the marvels of communicative technology could be combined with a sense of solidarity much stronger than anything social democracy could muster.⁶⁸

Die Popkultur des 20. Jahrhunderts habe bereits vorgelebt, dass es möglich sei, eine Zukunft zu ‚genießen‘, die nicht zwingend weiß, männlich und hetero-normativ ist und festgeschriebene Identitäten zu Grabe getragen würden.⁶⁹ An dieser Stelle treffen Derridas Dekonstruktion, die „hauntology“-Musikpraxis als Teil eines wiederbelebten „Popular Modernism“ und die „Lost Futures“ der Popkultur des 20. Jahrhunderts aufeinander:

What should haunt us is not the *no longer* of actually existing social democracy, but the *not yet* of the futures that popular modernism trained us to expect, but which never materialised. These spectres – the spectres of lost futures – reproach the formal nostalgia of the capitalist realist world.⁷⁰

Mit all diesen Perspektiven, Fragen und Begriffen soll in dieser Arbeit ein Track des Musikers Burial analysiert werden – auch weil Mark Fisher diesem Künstler in *Ghosts Of My Life* besondere Aufmerksamkeit schenkt. In „Archangel“ vom Album *Untrue* manifestiert sich für ihn der ästhetische Zeitgeist der „hauntology“. Dementsprechend sollen die Erkenntnisse einer Track-Analyse zu „Archangel“ die Frage beantworten, wie genau sich Fishers Überlegungen konkret in ästhetischen Strategien widerspiegeln, wo die Erkenntnisse sich unterscheiden oder wo es möglich ist ihn zu ergänzen. Als Eingrenzung des methodologischen Horizonts soll Fishers „hauntology“ als Sonic Fiction definiert und behandelt werden. Im folgenden Teil wird zur Vorbereitung eine Definition der Epistemologie Sonic Fiction als auch die Einordnung der Analyse-Methode erfolgen. Darüber hinaus sollen auch Mark Fishers Beziehungen zum theoretischen Umfeld der Sonic Fiction bewertet werden.

⁶⁵ Ebd.: S.22f.

⁶⁶ Ebd.: S.23

⁶⁷ Vgl. Ebd.: S.26f.

⁶⁸ Ebd.: S.26

⁶⁹ Vgl. Ebd.: S.28

⁷⁰ Ebd.: S.27

3. Sonic Fiction und „Capitalist Realism“ als Bedingung

3.1. *More Brilliant Than The Sun* – „Redesigning Sonic Realities“

Respect due. Good music speaks for itself. No Sleeve notes required. Just enjoy it. Cut the crap. Back to basics. What else is there to add?⁷¹

Da sich zum Beginn der Konzeption dieser Arbeit bereits bestimmte Knotenpunkte ergeben haben, wird sich die Analyse und spätere Synthese an der epistemologischen Perspektive der Sonic Fiction orientieren. Sowohl Mark Fishers subkulturelles Umfeld, sein theoretisches wie popkulturelles Material als auch seine post-strukturalistische ‚Diagnostik‘ kommen dieser Forschungsperspektive sehr nahe. Aufgrund dessen soll ihre Entwicklung und Effektivität im Folgenden aufgezeigt werden.

Sonic Fiction wurde bereits vor der Jahrtausendwende von Kodwo Eshun in seinem vielbeachteten Manifest *More Brilliant Than The Sun* ausgerufen. Entgegen der reaktionären Musikpresse („futureshock absorber“⁷²) und der konservativen Wissenschaften sei es sein erklärtes Ziel, Musik und Sound nicht der Theorie unterzuordnen, sondern Musik selbst als epistemologische Perspektive und Wahrnehmung zu verstehen. Eshun stellt seine Quellen unhierarchisch nebeneinander. Konkret nimmt er sowohl zeitgenössische Strömungen der Kulturwissenschaften und Philosophie als auch die Veröffentlichungen gegenwärtiger Künstler*innen⁷³ auf und kombiniert diese Quellen zu essayistischen Texten, deren formale Erscheinung und inhaltliche Positionierung allen musikwissenschaftlichen Standards der damaligen Zeit widersprechen.

Ein weiteres Ziel in *More Brilliant...* ist es, die Historizität von Musik, besonders Schwarzer Musik, neu zu bewerten.⁷⁴ Eshun formuliert eine Kritik an Erzählungen chronologischer Kontinuitäten und genealogischer Herkunft. Darunter fallen der europäische sowie der US-amerikanische Humanismus, er essentialisiert aber zugleich auch nicht Erzählungen wie Soul und Post-Soul. Düsseldorf als Wiege des Detroit Techno ist Eshuns bissiger Kommentar zu holzschnittartigen Herkunftserzählungen. Jedoch möchte Eshun postkoloniale Strukturen wie Gilroys Black Atlantic nicht ersetzen, sondern die brüchige, rhizomorphe Struktur der digitalen Diaspora⁷⁵ nutzen, um damit eine neue Perspektive auf die Popkultur des späten 20. Jahrhunderts zu eröffnen und eine neu gelesenen (Afro-)Futurismus⁷⁶ vorzuschlagen:

In *More Brilliant than the Sun* the opposite happens, for once: music is encouraged in its despotic drive to crumple chronology like an empty bag of crisps, to eclipse reality in its willful exorbitance, to put out the sun. Here music's mystifying illogicality is not chastised but

⁷¹ Eshun, Kodwo 1998: *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*. Quartet Books. London. 00 [-007]

⁷² Ebd.: 00 [-006]

⁷³ Vgl. Ebd.: 00 [-005]

⁷⁴ Vgl. Ebd.: 00 [-001]

⁷⁵ Vgl.: Ebd.: 00 [-006]

⁷⁶ Vgl. Ebd.: 00 [-001]

systematized and intensified - into MythSciences that burst the edge of improbability, incites a proliferating series of mixillogical mathemagics at once maddening and perplexing, alarming, alluring.⁷⁷

Nicht die Orts- und Charakterzuschreibungen globaler Popmusik und auch nicht anachronistische Fortschrittserzählungen sollen den Blick vor der eigentlichen Materie versperren: dem Beat der *Futurhythmachine*. Nachdem über zehn Jahren seit der Veröffentlichung von *More Brilliant Than The Sun* vergangen sind, wenden sich ab den 2010er Jahren Forschungsansätze der Sound Studies erneut Eshuns Sonic Fiction zu.

Im Jahr 2013 spricht sich Rolf Großmann für eine Wiederaufnahme des Projekts *More Brilliant...aus*. Eshuns metaphorische Sprache und Begriffsbildung eigne sich als „Kritik bestehender wissenschaftlicher Positionen und zu einer begrifflichen Verschränkung von technisch geformter Musik, Ästhetik und Kultur [...]“⁷⁸ Dabei bewege er sich entlang der Traditionslinien des Afrofuturismus und insbesondere „[...] seiner technikkulturellen Perspektive.“⁷⁹ Eshuns Text eröffne darüber hinaus aber auch eine Forschungsperspektive aus Sicht der Musikschaftenden, der „Künstlerwissenschaftler“ und „Klangforscher“⁸⁰, der DJs und der Producer*innen:

Es geht also darum, Lesarten, ästhetische Strategien und (sub-)kulturelle Semantiken zu erschließen, um die Ebene des Audio Engineerings mit einer kulturell verankerten Medienästhetik zu verbinden. Dies ist besonders dann ertragreich, wenn die entsprechende musikalische Kultur selbst eine entsprechende Praxis des medienästhetischen Gebrauchs entwickelt hat, in der technische Medien nicht nur als reine Werkzeuge der Vermittlung verstanden werden.⁸¹

Rolf Großmann betont außerdem, dass Sonic Fiction, anders als viele Strömungen des Afrofuturismus-Diskurses, eine technik-kulturelle Perspektive einnehme, die sich stark dem wechselseitigen Verhältnis zwischen Mensch und (Musik-Medien-)Maschinen widme. Wo Kritik an „Cyberkultur“ die Entfremdung des Menschen durch Technologie vermute, würde *More Brilliant...* diesen Thesen widersprechen: Maschinen wirkten im Gegenteil als Entitäten, die Emotionen verstärken⁸². Bereits hier zeigt sich, wie stark die Perspektive der Sonic Fiction in Fishers Texten aufgeht, denn Emotion und subjektive Analysen finden sich in jeder seiner Beobachtungen. Insgesamt erfordere das generative Moment der neuen digitalen Musikmedien eine andere Art von Analyse und Abstraktion⁸³, ein

⁷⁷ Vgl. Ebd.: 00 [-004]

⁷⁸ Großmann, Rolf 2013: „Sonic Fiction“ – Zum Begreifen musikalisch-medialer Gestaltung. Ein Plädoyer zum (Wieder-)Lesen der Textsammlung „Heller als die Sonne“ von Kodwo Eshun. In: Enders, Bernd & Oberschmidt, Jürgen, Schmitt Gerhard 2013: Die Metapher als „Medium“ des Musikverstehens. Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft Band 24. Electronic Publishing Osnabrück. S.161f.

⁷⁹ Ebd.: S.161

⁸⁰ Ebd.: S.168

⁸¹ Ebd.: S.165f.

⁸² Ebd.: S.167

⁸³ Ebd.: S.167

Begreifen der Materialität und Logik digitaler Musik, deren Quelle die phonographischen Archive darstellen.⁸⁴

Welche Effektivität die Sonic Fiction als Forschungsperspektive entwickeln kann, zeigt sich auch in Malte Pelleeters *Futurhythmaschinen*.⁸⁵ Hier ist bereits der Titel als einer der zentralen Begriffe aus *More Brilliant Than The Sun* erkennbar. Pelleeter macht diesen Begriff nutzbar, um seiner ausführlichen Studie von Drum-Machines und ihrem konzeptuellen Effekt im Kontext der Mensch-Maschine eine differenziert epistemologische Überschrift zu verleihen. Auch die Übernahme eines wenig definierten Neologismus entspricht der Praxis einer Sonic Fiction: Die „Unschärfe-Funktion“⁸⁶ in Eshuns Begriffen habe „die Fähigkeit [...] heterogene Probleme zu überblenden und so neue theoretische Kopplungen herzustellen.“⁸⁷ Während Rolf Großmann auf das Potenzial und die gelungene Umsetzung der unmittelbaren Übersetzbarkeit technikkultureller Musikpraxis in *More Brilliant...* hinweist, nimmt Pelleeter Eshun beim Wort und führt in eigener Sache das Konzept kurzerhand aus. Eshuns „Theoriemaschine in Miniatur“⁸⁸ - die *Futurhythmaschine*[...] - wird analysiert, dekonstruiert und offenbart sich als „[d]ie Verschränkung dreier Sphären – Zukunfts- und Zeitkonzepte, Rhythmus und seine Gestaltung, Maschine und Technologie –, bei der nicht entschieden werden kann, wo die eine aufhört und die nächste beginnt.“⁸⁹ Pelleeter dazu weiter:

Der Begriff macht klar, dass sich beides zusammen denken lässt, dass sich die großen theoretischen Programme in den Maschinen lesen und hören lassen und dass andersherum, noch die unscheinbarsten dieser Geräte auch Konzept Maschinen sind, die etwas wissen über die Soundkulturen, deren Takt sie schlagen.⁹⁰

An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, wie nahe sich eine Forschungspraxis an Eshuns Sonic Fiction bewegen und welches Potenzial sich entwickeln kann, wenn Sonic Fiction als Methodologie genutzt wird. Dazu zählt aber auch die grundsätzliche Bereitschaft, Quellen und Praktiken nicht zu essentialisieren. Wie Malte Pelleeter feststellt, sei es auch genau diese Perspektive auf Eshun als „concept engineer“, der zwar die Machtstrukturen etablierter Wissenssysteme und Genealogien angreife, sich selbst und die Sonic Fiction als Forschungsperspektive aber ebenfalls nicht als „auktoriale Definitionsmacht“ begreife.⁹¹

Wie wandel- und nutzbar die Sonic Fiction sich in den letzten Jahren als ‚Theorie-Konzept-Maschine‘ gezeigt hat, arbeitet zuletzt auch Holger Schulze in *Sonic Fiction* heraus. Er betont das epistemologische Potenzial der Sonic Fiction und zeigt, neben einer zeitgenössischen Einordnung von *More*

⁸⁴ Ebd.: S.163

⁸⁵ Vgl. Pelleeter, Malte 2020: *Futurhythmaschinen. Drum-Machines und die klanglichen Zukünfte auditiver Kultur im 20. Jahrhundert*. Dissertationsschrift. Leuphana Universität Lüneburg.

⁸⁶ Ebd.: S.35

⁸⁷ Ebd.: S.35

⁸⁸ Ebd.: S.36

⁸⁹ Ebd.: S.36

⁹⁰ Ebd.: S.37

⁹¹ Ebd.: S.36

Brilliant... eine Vielzahl an ergänzenden Perspektiven auf, die entweder als Sonic Fiction funktionieren oder diese weiterentwickeln könnten:

A sonic, ephemeral fiction emerges between existing apparatuses for sound reproduction on the one hand and on the other hand all the idiosyncratic and incessantly transforming practices related to one material sound performance – be it live or recorded. A sonic fiction is just there. As soon as you listen, experience, digest or anticipate a given sound event, there are some germs of a sonic fiction planted in your sensory imagination, your reflection and desires. Sonic fiction is sensory sensibility.⁹²

Die Dimension der Sensibilität stellt bei Schulze eine zentrale Perspektive dar, welche er auf *More Brilliant...* zurückführt. Eine Materialität der Sinneserfahrungen erlaube die Vertiefung in das gesamte Spektrum der „PhonoFiction“ und Maschinen-Mythologie.⁹³ Dabei ließe sich vom Material selbst über die subjektiven Erfahrungen der Forschenden auf weitere Verbindungslinien schließen:

It starts with the objects and inscriptions in which music is materialized. While writing and scrutinizing and narrating the sensorial, corporeal and personal effects a sonic fiction has, one can then move even further, into neighbouring realms, into connected narrations and meanings, semantics and imagery rooted in sensory experience:
'Tracks become Sonic Fictions, sonar systems through which audioships travels at the speed of thought. (Eshun 1998: 25)'
,The engine of these audioships is sensation transference: Sonic Fiction Is a Subjectivity Engine. (Eshun 1998: 121)'⁹⁴

Über den Verlauf des Buchs wird, ähnlich wie in *Futurhythmaschinen*, ein Teilaspekt (wenn auch ein bedeutender) aufgenommen, dekonstruiert und dann wieder mit anderen Quellen versetzt. Dabei werden im Kapitel *Sonic Thinking* zu Beginn die methodologischen Ansätze zusammengefasst, welche in Eshuns Textsammlung zu finden sind. Im Kapitel *Sensory Epistemologies: Syrrhesis and Sensibility* werden diese Ansätze noch einmal vertieft. Darauf bezogen wird in dieser Arbeit noch einmal auf die *Syrrhesis* in Verbindung mit Mark Fishers Sonic Fictions eingegangen werden.

Was Holger Schulze darüber hinaus stark betont sind die emanzipatorischen Forderungen Eshuns, die sich nach seiner Ansicht auch in die weitere Forschung übertragen sollten. Er zitiert hier wieder *More Brilliant...* und bezeichnet die Sonic Fiction als „Force of Liberation“⁹⁵. Unter anderem sei Eshuns Sonic Fiction deshalb überzeugend, selbstbewusst und transparent, weil deren Heuristik stur und idiosynkratisch sei.⁹⁶ Es gelte aber auch zu betonen, dass diese Ablehnung hegemonialer Wissenssysteme sich stark aus einer ‚afrofuturistischen‘ Perspektive entwickelt habe und damit auch explizit politisch zu verordnen sei:

One of my main efforts in this book is therefore to explore sonic fiction as a black cultural concept with an intrinsically hybrid, politicized and revolutionary agency in an environment

⁹² Schulze, Holger 2020: *Sonic Fiction: The Study of Sound*. Bloomsbury Academic. New York. S.1f.

⁹³ Vgl. Ebd.: S.9

⁹⁴ Ebd.: S.7

⁹⁵ Ebd.: S.6

⁹⁶ Ebd.: S.3

of still largely white endeavours in sound research: a cultural concept for the turmoils at the present time and all the transformations in the near future on this planet and beyond.⁹⁷

Die Bedeutung von ‚afrofuturistischem‘ Wissen und einer entsprechenden Praxis würde in der heutigen Forschung um Sound und Musik immer wichtiger werden:

With sonic fiction, I would claim today, afrofuturist knowledge and practices, arguments and historical re-narrations began to take over in the twenty-first century the existing hegemonic fictions of music and sound – in musicology and in music critique, in white musicology and white music critique, that is, with its ‚overwhelming whiteness of scholars in the field (Stadler 2015).⁹⁸

Sonic Fiction biete nach wie vor das konzeptuelle Potenzial, als ‚Denkfigur‘, entgegen aller „truisms of common nonsense and sclerotic traditions“⁹⁹, bedeutungsvolle Entdeckungen zu ermöglichen und immer wieder Entwicklungen in der Forschung selbst zu entzünden.¹⁰⁰

3.2. Fisher und Eshun – „Capitalist Realism“ als Sonic Fiction(s)

Bevor der methodische Teil dieser Arbeit vorgestellt wird, soll der Blick/das Ohr auf die persönliche Ebene des Diskurses um Mark Fisher gelenkt werden. Da Fishers Texte zu *Burial* und „Archangel“ im Folgenden als Sonic Fiction behandelt werden, gilt es zu prüfen, wie nahe er sich am Umfeld der Entwicklung dieser Perspektive bewegt hat. Aufschluss kann etwa die Beziehung zwischen Fisher und Kodwo Eshun geben. Beide bewegten sich in der Londoner Subkultur der 1990er und frühen 2000er, beide schrieben als Autoren für verschiedene Musikmagazine und lehr(t)en als Dozierende an Londons Goldsmiths University. Beide waren Mitte der 1990er Jahre Mitglieder des CCRU - „Cybernetic Culture Research Unit“, das erst von Sadie Plant und später von Nick Land geführt wurde.

Lands transgressiver¹⁰¹ Ansatz, der eher einer künstlerischen Praxis entspräche, finde sich laut Holger Schulze bei Eshun in ähnlicher Form, jedoch stelle Lands „theory-fiction“ einen weitaus weniger konstruktiven Ansatz dar.¹⁰² Auch Mark Fisher wurde laut Schulze als Teil des CCRU stark von Land beeinflusst, etwa in der Entwicklung seiner düsteren Perspektive des „Capitalist Realism.“¹⁰³ Mit einem Zitat von Steve Goodman beschreibt Fisher in einem Artikel in *Dazed* Eshuns und Lands geteilte „psychedelic function of theory“¹⁰⁴

⁹⁷ Ebd.: S.4

⁹⁸ Ebd.: S.4

⁹⁹ Ebd.: S.4

¹⁰⁰ Ebd.: S.4

¹⁰¹ Vgl. Ebd.: S.11

¹⁰² Vgl. Ebd.: S.13. Schulze distanziert sich außerdem von den neoreaktionären Inhalten Lands, dessen Schriften vor allem in den 2010er Jahren stark von rechten Bewegungen wie der AltRight, ideologisch verwertet werden. Sein Forschungsansatz wird aber als Einfluss für Eshun und Fisher festgehalten (S.10f, S.109)

¹⁰³ Ebd.: S.109

¹⁰⁴ Ebd.: S.14

„Eshun and Fisher were friends. [...] they are/were intensifiers of what was already there [...]“¹⁰⁵, schreibt Macon Holt in *Pop Music And Hip Ennui*. In seinem Ende 2019 erschienenen Buch betont Holt die eindeutigen Verbindungen zwischen Fishers und Eshuns Wahrnehmung:

When Eshun was writing [*More Brilliant...*], it was under the conditions of an ideology for material and affective control that would not receive its name until after its near collapse had exposed its cracks. This was capitalist realism, which must be understood as the setting of the Sonic Fictions of today.¹⁰⁶

Fishers und Eshuns Zugriff auf ihre popkulturelle Umwelt und deren Artefakte erscheinen für Holt als die definierende Verbindung zwischen den beiden. Nicht zuletzt diese Perspektive motiviert dazu, eine Verbindung zwischen Fishers und Eshuns Konzepten zu versuchen – ein Projekt, das Holt im Untertitel und dem zentralen Kapitel seines Buchs „A Sonic Fiction of Capitalist Realism“ formuliert. Theorie intensiviere die Artefakte und daher sei Fishers Praxis, Eshuns in *More Brilliant...* sehr ähnlich:

As a contemporary of Eshun's in CCRU at Warwick – indeed he was amongst its founders – Fisher too was not content to divorce his intellectual analysis from the culture as practice that surrounded him. Fisher, like Eshun, had come to theory as a means of intensifying the music, films, books and politics that he saw as already expressive of cultural analysis [...].¹⁰⁷

Welchen Einfluss Fisher im Umkehrschluss auf ihn und die Nachwelt habe, referierte Eshun auf der ersten „Mark Fisher Memorial Lecture“ im Januar 2018. Fishers Werk sei nicht nur auf akademischer Ebene wichtig, sondern solle auch als Praxis eines sozialen, kollektivistischen Aktivismus verstanden werden. Eshun betont in seinem Beitrag das empathische Potenzial, welches Fisher immer wieder beschworen hatte, was uns als „humanoid aliens“ immer wieder daran erinnern solle, dass wir nicht allein auf der Welt seien.¹⁰⁸

Ziel dieser Arbeit ist es explizit nicht, weitere Bestätigungen für Fishers Praxis der Sonic Fiction auszuweisen – das haben die bisher genannten Autoren bereits klar herausgearbeitet. Es gilt anhand dieser Erkenntnisse aber zu prüfen, wie Fisher Eshuns Sonic Fiction für sich nutzt und im Sinne eines „Sonic Thinking“¹⁰⁹ seine Quellen zunächst mit seinen Sinnen aufnimmt, sie auf Materialebene dekonstruiert und miteinander in Beziehung bringt. Es soll auch der Frage nachgegangen werden, wie das musikalische Material und die Produktionspraxis bei Fisher ideologisch ‚aufgeladen‘ werden und ob dies auch im aktivistischen Sinne als Instrument dient. Bevor in den einzelnen Abschnitten der Analyse und der folgenden Synthese die Ergebnisse aus der exemplarischen Analyse

¹⁰⁵ Holt, Macon 2019: *Pop Music And Hip Ennui. A Sonic Fiction of Capitalist Realism*. Bloomsbury Academic. New York. S.40f.

¹⁰⁶ Ebd.: S.18f.

¹⁰⁷ Ebd.: S.23

¹⁰⁸ Vgl. Schulze, Holger 2020: S.16f.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd.: S.40

von „Archangel“ vorgestellt und mit Theorie aus Fishers umfangreicher Textsammlung verglichen werden, soll noch einmal die Methodologie der Analyse vorgestellt werden.

4. „TRX Studies“ – Eine Methodologie für Sonic Fictions

Indeed Fisher and Eshun shared a philosophical perspective that understands worlds not as the mere material word that surrounds us but as the way that matter comes to be meaningful to us.¹¹⁰

Welten – „welthaltig“ und „weltgehaltig“.¹¹¹ Nicht nur als Materie um uns verstanden, sondern als dynamischer Raum, durch den Repräsentation und Bedeutung entsteht. Diese Aussage trifft genau auf den ersten Eindruck, den ich beim Lesen von Mark Fishers Texten zu Burial oder anderer Musik empfunden habe. Immer ging es um die Vermittlung von Bildern, Settings, Szenen und Sequenzen, die mich dem imaginierten „London-After-The-Rave“, den ‚Techno-Gruften‘ Berlins oder der ‚Unterwasser-Haze-Base‘ in Bristol näher bringen sollten. Dieses bildhafte Prinzip hatte ich im Studium in mehreren Blockseminaren bei Malte Pelleter und Johannes Ismaiel-Wendt erlebt. In Lüneburg und Hildesheim wurden die Seminare immer wieder durch Listening-und Lese-Sessions unterbrochen, besonders bei Johannes Ismaiel-Wendts Audio-Essay endstanden mit Worten und unterlegten Sounds atmosphärische Welten und in meinem Kopf eröffneten sich große Räume, durch die Echos verschiedenster Musik hallten. Als meine Recherche für diese Arbeit mit der Lektüre von *Ghosts Of My Life* begann, hatte gerade ein Kommilitone seine Bachelorarbeit fertig gestellt. Er analysierte Ata Kaks „Obaa Sima“, dabei nutzte er eine Analyse-Methode aus Johannes Ismaiel-Wendts *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Nach der Lektüre des Buchs von 2011 zeigten sich mir vermeintliche Parallelen zwischen Fishers und Ismaiel-Wendts methodischem Vorgehen und ihre Verbindung von Theorie und phonographischem Material. Aus diesem Grund sind die „TRX Studies“ für diese Analyse als Grundstruktur vorgesehen.

4.1. *tracks'n'treks* – Eine post-kolonial positionierte Musik-Analyse als Grundstruktur

Für die Vorstellung und Einordnung der Methode dieser Arbeit wurde im Mai 2020 ein schriftliches Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt durchgeführt. Auf die Frage zur Entstehung der TRX-Analyse antwortet Ismaiel-Wendt, dass die Methode eher „on the fly“ entstanden sei. In erster Linie wäre

¹¹⁰ Holt, Macon 2020: *Kodwo Eshun, Mark Fisher and Beyoncé's "Lemonade" — a Sonic Fiction of Capitalist Realism*. In: *Passive/Aggressive* <https://passiveaggressive.dk/feature/kodwo-eshun-mark-fisher-and-beyonces-lemonade-what-is-a-sonic-fiction-of-capitalist-realism/> (Stand 21.01.21)

¹¹¹ Vgl. Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Unrast Verlag, Münster. S.10

dieses Vorgehen entstanden, weil es außer *More Brilliant Than The Sun* kaum Literatur gab, die ein bestimmtes „Gehör für Tracks, Grooves und sogenannte Black Music“¹¹² praktizierte. Texte von Anne Danielsen, Martin Pfeleiderer, Mark J. Butler, Michael E. Veal oder Alexander Weheliye¹¹³ befassten sich aber bereits mit einer ähnlichen Analyse-Perspektive und beeinflussten die Konzeption der TRX-Analyse in *tracks'n'treks*. Nach Ismaiel-Wendts Aussage sei das verbindende Element dieser Texte eine Methodologie, welche sich nah am phonographischen Material und der musik-medialen Praxis bewege:

Ich meine damit nicht, dass die Autor*innen da endlich mal was in europäischer Notenschrift festhalten und analysieren können, sondern dass ernsthaft versucht wird, aus dem ästhetisch geformten Material vor dem Hintergrund kultureller Zusammenhänge, [sic!] Erkenntnisse zu generieren. Es gibt m.E. mehr Modelle zur Analyse populärer Musik oder Arbeiten zur Frage, wie Musik bedeutet oder Typologien musikalischer Zeichen, als tatsächliche Anwendungen dieser Theoriemodelle mit Bezug auf konkrete Tracks.¹¹⁴

Ismaiel-Wendt fordert in seinem Buch eine neue Perspektive auf die Analyse und theoretische Arbeit von und mit Popmusik. Zentrale Ordnungskategorien Populärer Musik repräsentierten neben „Sex- und Gender-Verweisen“, vor allem Raum- und Orts-Verweise, um Musik in Identitäten einzuordnen. So würden bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, die über ihre eigene Bedeutung hinausgingen und übergeordnete Wirkungsweisen suggerierten. Ortszuschreibungen wie Detroit House, Hamburger Schule, Mali Blues, Britpop, aber auf Präfixe wie „afro-“ oder „latin-“ seien gängige Praxis¹¹⁵ um Musik bestimmten Plätzen und damit klischeehaften Stereotypen zuzuweisen:

Musizierende, Produzierende, Rezipierende und Forschende scheinen eine Sehnsucht nach der Kopplung musikalischer Gestaltungsmittel und Stile an Territorien und damit indirekt an Kulturen zu haben. Dieses Begehren nach Verortung bezeichne ich als *Topophilie der Agenten populärer Musik*.¹¹⁶

Eben diese Verortung würde die dynamischen Veränderungen und allgemein den polymorphen Charakter globaler Popmusik durch Fixierung statisch bewerten und eine differenzierte Auseinandersetzung mit evidenten und spekulativen Perspektiven verhindern.¹¹⁷ Besonders in den Musikwissenschaften würde die Praxis der „idealtypisch[en] *MusikEthnoLogik*“¹¹⁸ zu falschen Annahmen führen, die aus der Zuweisung von „Ursprüngen und Traditionen“¹¹⁹ entstehen. Darunter falle die kolonialistisch geprägte Annahme, dass grundsätzlich zwischen schriftlichen und nicht-schriftlichen Kulturen unterschieden werden könne und dadurch eine vermeintlich objektiv-normative Bewertung zwischen niedrigen und hohen Entwicklungsstufen von Musik möglich werde.¹²⁰ Ein weiterer

¹¹² Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt (15.05.2020): S.ii

¹¹³ Vgl. Ebd.: S.ii

¹¹⁴ Ebd.: S.iif.

¹¹⁵ Vgl. Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: S.16

¹¹⁶ Ebd.: S.18, H.i.O.

¹¹⁷ Ebd.: S.20

¹¹⁸ Ebd.: S.45, H.i.O.

¹¹⁹ Ebd.: S.45

¹²⁰ Ebd.: S.45f.

Kurzschluss sei, von einem „eurozentrischen Bewertungssystem“¹²¹ auszugehen, dessen Logik universell auf alle Musik anwendbar sei. Ästhetische Strategien des HipHop und Techno, in diesem Beispiel Sampling, könnten etwa nicht erfasst werden, weil „ein spezifisches Bild vom Urheber und Künstler“ vorherrsche, was zum Begriff „gefrorene Improvisation“ führen müsse, um in diesem System überhaupt verortet werden zu können.¹²²

Selbst besagte Musiker*innen einer nicht-europäischen Praxis würden sich teilweise durch einen „Doppel-Spiegel-Effekt“ einer genealogischen Einordnung nicht verwehren, sich „re-traditionalisieren“ und ihre ‚Wurzeln‘ suchen. Als Beispiel führt Ismaiel-Wendt hier Coltranes Suche nach seinen „Roots“ oder Sprechgesang als konstruierte Schwarze Tradition an.¹²³ Durch die Existenz dieser blinden Flecken bestehe Bedarf nach einer neuen „PopMusicology“, die nach Martin Pfeleiderer aber nicht auf die Analyse des „Klangeschehens“ nach Methoden der etablierten Musikwissenschaften verzichten solle. Bestehende Analyse-Methoden sollten allerdings kritisch auf ihre Übertragbarkeit auf populäre Musik geprüft werden.¹²⁴

Aufgrund dieser Annahmen ist es in *tracks'n'treks* Johannes Ismaiel-Wendts Ziel, eine „kritische, aber auf das Klanggeschehen konzentrierte (Pop-)Musikanalyse“ einzuführen. Eine Methodologie, welche versucht einer starren Repräsentationslogik der genannten Kurzschlüsse zu entgehen und Musik als Entität der Bewegung zu begreifen – TRX Studies.¹²⁵ Dieser Eshun-eske Neologismus aus Track und Trek beschreibt eine Systematik, die „zeitgenössische Kompositions- und Studioteknik, in der digitale und analoge Tonspuren (audio tracks) übereinander gelagert werden, im Kontext dynamischer Kulturkonzeptionen“ denkt.¹²⁶ Als postkoloniale Musikanalyse richte sich das Forschungsinteresse auf „die ästhetischen Strategien zur Repräsentation von Räumen und Zeiten vor kolonialgeschichtlichem Hintergrund [...]“.¹²⁷ Anstatt ‚topophiler‘ Motive habe sie das Ziel, ‚topophobe‘, „dynamische Präsentationsformen des Welterlebens in Musik“¹²⁸ herauszuarbeiten und transformative Potenziale zu entdecken,

denn wenn kulturelle Repräsentationen, Gender- oder Klassenordnungen unter Berufung auf ästhetische Mittel durchgesetzt werden, können diese Ordnungen auch durch ästhetische Mittel irritiert werden.¹²⁹

¹²¹ Ebd.: S.46

¹²² Ebd.: S.46

¹²³ Ebd.: S.49

¹²⁴ Ebd.: S.51

¹²⁵ Ebd.: S.51

¹²⁶ Ebd.: S.53, H.i.O.

¹²⁷ Ebd.: S.53f

¹²⁸ Ebd.: S.53f

¹²⁹ Ebd.: S.54

TRX Studies verstehen sich an dieser Stelle als Methodologie der Dekonstruktion, die ihr Material nicht über etablierte Ordnungssysteme einordnet, sondern entlang des phonographischen Materials und den ästhetischen Strategien Wissen generieren möchte.¹³⁰

4.2. Aufbau der (TRX)-Analyse von „Archangel“

Um die Ergebnisse seiner Analysen besser zu vermitteln, formuliert Johannes Ismaiel-Wendt Analyseschritte, welche auch in dieser Arbeit als Grundstruktur für die Analyse von „Archangel“ funktionieren:

1. audiotreks / audioscapes
2. Kurzvorstellung der Musikerin / des Musikers, Kontextualisierung des ausgewählten Stückes in dieser Arbeit
3. Spurensicherung
4. Performative Räume
5. Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten.¹³¹

Die erste Sequenz der Analyse wird unter „audiotreks / audioscapes“ betitelt. Dabei höre ich¹³² den Track „Archangel“ mehrfach und versuche während dieses „close listenings“, die subjektiven Eindrücke während des Hörens möglichst frei von festgelegten Bewertungs- und Deutungssystemen niederzuschreiben. Johannes Ismaiel-Wendt betont, dass jegliche Assoziationen registriert werden sollten, seien sie auch klischeebehaftet oder entgegen ideologischer und kritischer Positionen, die wir als Hörende einzunehmen gedenken.¹³³ Eben jene Eindrücke würden grundlegende Motive und das sozialisierte und sozialisierende Moment dieser Musiken zum Vorschein bringen. Mit diesen Eindrücken ließen sich die zentralen Elemente der gehörten Stücke besser lokalisieren. In Ismaiel-Wendts Konzeption stehen etwa postkolonial geprägte „Bewegungsstränge (audiotreks) und / oder Raumassoziationen (audioscapes)“ im Mittelpunkt des Hörens.¹³⁴

¹³⁰ Ebd.: S.54

¹³¹ Ebd.: S.61

¹³² Die Ich-Perspektive wird in der Analyse, Synthese und im Kapitel ‚A Syrrhesis Fiction of Acid Communism into the Fourth World‘ bewusst eingenommen, da sowohl die Erfahrungen des Hören sowie des Lesens als Methode der subjektiven Erfahrung im Sinne von Eshun 1998, Fisher, Ismaiel-Wendt 2011, Pelleter 2020 und Schulze 2019 verstanden wird.

¹³³ Vgl. Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: S.16

¹³⁴ Vgl. Ebd.: S.61f.

In der nächsten Sequenz sammle ich alle Informationen über den Künstler Burial, die ich in Texten Fishers, musikjournalistischen Quellen und direkten Partnern des Künstlers, wie dem Hyperdub Label, oder anderen Kontexten finde. Die „[Kurzvorstellung]“ wird in dieser Arbeit noch um eine Einordnung in das subkulturelle Umfeld Burials ergänzt. Auch wenn Ismaiel-Wendt davon abrät, allzu persönliche Daten in die Analyse aufzunehmen¹³⁵, wird Mark Fishers Einordnung des ‚Szenekenners‘ Burial in das sogenannte „Hardcore-Kontinuum“ als eine wichtige Dimension der Wahrnehmung und Interpretation angesehen.

Danach folgt die Sequenz mit dem größten Volumen. Die „[Spurensicherung]“ wird in der Material-Analyse zu „Archangel“ möglichst detailliert und umfassend ausgeführt. Ismaiel-Wendt formuliert zu dieser Sequenz das Vorhaben, den atmosphärischen und dynamischen Assoziationen der „audiotreks / audioscapes“ entsprechende ästhetische Elemente und Strategien zuzuordnen. Zur Positionierung dieses Vorgehens schreibt er:

„Die „Spurensicherung“ geschieht vielmehr, um *eine mögliche* Hörweise der Formung musikalischer Gestalten und Bewegungsgestaltung der Musik vorzustellen. Das heißt, [...] ich nutze zum Teil eine europäisch geprägte musikwissenschaftliche Fachsprache, um Abläufe und kompositorische Strategien zu beschreiben – gerade um die Musik vom Zwang der Repräsentation und der Visualisierung zu lösen [...]. Anders ausgedrückt: Durch die Verwendung jener Fachtermini sollen ästhetische Ausdrucksformen und Dynamiken erst einmal von den möglicherweise damit durchgesetzten kulturellen, geschlechtlichen oder sozialen Ordnungen getrennt werden.¹³⁶

In dieser Analyse soll Ismaiel-Wendts Lesart mitgedacht werden, da nach ähnlichen Elementen und Strukturen gesucht wird. Die gleichwertige Behandlung von musikwissenschaftlichen Termini, Begriffen der Produktionspraxis und subkulturellen Zuschreibungen soll beachtet werden, auch wenn diese Einordnung subjektiv geschieht. Ich bin mir bewusst, dass ich mich mit diesem Vorgehen eher von einer systematischen Analyse entferne. Es erlaubt mir aber, die Struktur von „Archangel“ von verschiedenen Perspektiven und Zeitpunkten zu beobachten und in der Gewichtung meiner Interessen selektiv zu behandeln. Bezogen auf die Track-Struktur von „Archangel“ werden die verschiedenen Teile der Spurensicherung zunächst den verschiedenen Spurengruppen zugeordnet. Konkret sind das: „Drums“, „Bass-Sounds & Harmonie“, „Vocals“, „Ambient-Sounds & Effekte“.¹³⁷ Im letzten Teil „Groove-Struktur & Mix“ wird noch einmal versucht, die relationalen Strategien zwischen den Spurengruppen aufzuzeigen, da sie bereits jetzt als wichtiges Element in Burials Ästhetik wahrgenommen werden können.

¹³⁵ Vgl. Ebd.: S.62

¹³⁶ Ebd.: S.62f.

¹³⁷ Die effekt-bezogenen Strategien auf allen Spuren sind in Kapitel 5.4 mit der Spurengruppe der Ambient-Sounds verbunden. Die rhythmisierte Nutzung der Ambient-Sounds wird in diesem Verbindungskapitel mit der allgemeinen Nutzung der Effekte zusammen analysiert.

In *tracks'n'treks* ergänzt Johannes Ismaiel-Wendt die Schritte der Hörreise, der Kurzvorstellung und der Spurensicherung um zwei weitere. In „Performative Räume“ und „Weltauslegungen, Weltauslegungen und Wirklichkeiten“¹³⁸ erfolgt die Verschränkung des Materials mit den interpretativen Inhalten eigener Beobachtungen und Perspektiven der Kulturtheorie, in Ismaiel-Wendts Fall Perspektiven des postkolonialen Diskurses. Die beiden Schritte werden in der Synthese nicht einzeln abgehandelt, aber die räumlich gedachte Perspektive auf Performativität und Struktur ästhetischer Strategien und allgemein des phonographischen Materials soll mitdiskutiert werden.

Bevor die Analyse beginnt, bedarf es eines Einschubs. Wie Johannes Ismaiel-Wendt im Interview kritisiert, positioniert sich Mark Fisher in seinen Texten teilweise idiosynkratisch bis polemisch gegenüber Perspektiven und Rezeptionen bestimmter Teile des postkolonialen Diskurses.¹³⁹ Der folgende Einschub soll, im Angesicht einer potenziellen Konfliktlinie, jedoch aufzeigen, wieso sich viele Perspektiven Fishers mit postkolonialen Texten zusammen denken lassen (Eshun, I.-W., Derrida).

4.3. Mark Fishers Positionierung gegenüber postkolonialen Perspektiven und deren Rezeption

Mit einem Überblick über Fishers bekannteste Texte entsteht der Eindruck, dass es sein Anliegen war, sich gegenüber postkolonialer Theorie zumindest kritisch zu verhalten. In *Capitalist Realism* argumentiert er etwa den Niedergang des Modernismus durch die Kommerzialisierung und nennt hier auch „difference“, „diversity“ and „multiplicity“ als Faktoren dafür¹⁴⁰. Damit rückt er dem postkolonialen Diskurs nahe Begriffe zumindest in die Nähe eines kapitalistisch motivierten ‚Ausverkaufs‘. In *Ghosts Of My Life* besteht er außerdem auf eine Abtrennung der „hauntological melancholia“ von anderen Formen der Melancholie. Erstens einer orthodox ‚marxistischen‘, aber auch einer postkolonialen. Sie halten für ihn transgressive Prozesse auf und hätten darüber hinaus ein spaltendes Moment, welches das politische Potenzial einer von ihm nicht näher definierten Arbeiterklasse unterdrücke:

At first sight, it might be possible to see hauntological melancholia as a variant of postcolonial melancholia: another example of white boy whingeing over lost privileges...Yet this would be to grasp what has been lost only in the terms of the worst kind of resentment *ressentiment*, or in terms of what Alex Williams has called negative solidarity, in which we are invited to celebrate, not an increase in liberation, but the fact that another group has now been immiserated; and this is especially sad when the group in question was predominantly working class.¹⁴¹

Ergänzend weisen Nikita Dhawan und Maria Do Mar Castro Varela in ihrer Zusammenfassung postkolonialer Theorie darauf hin, wie problematisch es ist, die ökonomischen Faktoren bei der

¹³⁸ Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: S.64-67

¹³⁹ Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt 2020: S.ix

¹⁴⁰ Fisher, Mark 2008: S.8

¹⁴¹ Fisher, Mark 2014: S.24

Analyse von Ungleichverhältnissen auszulassen.¹⁴² Allerdings soll hier kein Konflikt konstruiert werden, in dem sich ungenau beschriebene Pole postkolonialer und ‚marxistischer‘ Theorie gegenüberstehen. Johannes Ismaiel-Wendt besteht im Interview auf eine differenziertere Auseinandersetzung mit diesem Verhältnis, das Interview konnte an dieser Stelle leider nicht weiter in die Tiefe führen. Trotzdem sind Fragen nach dem Verhältnis von linkspolitischen Strömungen und postkolonialer Theorie in Mark Fishers Texten mitzudenken, da sie auch einen Konflikt in seiner Arbeit ausmachen, den er eventuell auch zu oberflächlich bearbeitet hat. Fisher war Teil der anti-kapitalistischen Organisation Plan C, die sich als überparteilich und dezentral versteht.¹⁴³ Er hielt es für nötig, Kollektivität und Solidarität über alle anderen Dimensionen politischer Arbeit zu stellen. Als Anhänger von Jeremy Corbyn befürwortete Fisher einen realen Sozialismus in Großbritannien und glaubte, dass die identitätspolitischen Aspekte postkolonialer Diskurse nur hinderlich seien. Diese wenig diskursive Haltung kann als radikal, polemisch oder ignorant gesehen werden, kann aber an dieser Stelle nicht umfassend bewertet werden.

Mit „Exiting the Vampire Castle“¹⁴⁴ veröffentlichte Mark Fisher 2013 einen Text, in dem er unter anderem die „political correctness“ der Twitter-Linken kritisiert. Der Text liest sich ähnlich einer ideologiekritischen Polemik Slavoj Žižeks. Im Jahr 2021 erscheinen diese Argumente angesichts einer rechts-konservativ dominierten Diskussion um die sogenannte „cancel culture“ schlecht ‚gealtert‘. Darren Ambrose, Herausgeber des *K-punk* Sammelbandes versucht „Exiting...“ als eine grundsätzliche Haltung Fishers einzuordnen:

Finally, there is his exemplary antipathy and negativity towards PoMo hyper-ironic posturing, dreary hopey-feely liberal leftism, delibidinised culture, upper-class superiority, vampiric trolls, vitalist positivity, and Deleuzo-creationism, which was always evident on the k-punk blog. The sentiments and positioning of his challenging and controversial piece ‚Exiting the Vampire Castle‘.¹⁴⁵

Fisher selbst möchte allerdings an anderer Stelle nicht suggerieren, dass er sich gegen Autor*innen postkolonialer Theorie oder „afrofuturistisch gelabelt[e]“¹⁴⁶ Positionen stelle, sondern betont, dass es ihm nur um eine idiosynkratische Haltung gegenüber essentialisierter Identitätspolitik ginge:

So what can we do now? First of all, it is imperative to reject identitarianism, and to recognise that there are no identities, only desires, interests and identifications. Part of the importance of the British Cultural Studies project — as revealed so powerfully and so movingly in John Akomfrah’s installation “The Unfinished Conversation” (currently in the Tate Britain) and his film *The Stuart Hall Project* — was to have resisted identitarian essentialism.¹⁴⁷

¹⁴² Dhawan, Nikita & Do Mar Castro Varela, María 2002: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. transcript. Bielefeld. S.33

¹⁴³ Plan C: About. *Everything For Everyone*. <https://www.weareplanc.org/about> (Stand 10.02.2021)

¹⁴⁴ Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: *K-Punk. The Collected and Unfinished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Repeater. London.

¹⁴⁵ Ebd.: S.1100-1114

¹⁴⁶ Interview mit Johannes Ismaiel-Wend 2020t: S.x

¹⁴⁷ Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: S.1112

Er vollzieht an bestimmten Konfliktlinien immer wieder eine Trennung zwischen realpolitischen und idealistischen Forderungen. Sein inhaltlich sehr durchmischtes Profil als Musik- und Filmjournalist, Universitätslehrender, Kulturwissenschaftler und Blogger kann bei genauer Analyse viele unterschiedliche Argumentationen, Stimmungen und Polemiken aufdecken. Wo er selbst ideologiekritisch argumentiert, verzeiht er sich derlei idealistische ‚Ausflüge‘ wenn er spekulative Perspektiven entwickelt. Entsprechend lässt sich auch immer der Versuch erkennen, jegliche Quellen und Perspektiven gleich ‚ernst/unernst‘ zu nehmen, sei es nun ein Track oder eine jahrhundertlang gereifte Ideengeschichte. Bezogen auf Fishers idiosynkratische Haltung gegenüber einem, von ihm vage definierten Komplex zwischen Identitätspolitik und postkolonialer Theorie, ergänzt Johannes Ismaiel-Wendt, dass nicht alle Beteiligten den identischen Diskurs führen müssten und in postkolonialer Theorie und queer Studies die gleiche Tiefe erreichen sollten, um mitzudiskutieren.¹⁴⁸ Und er fügt hinzu: „Fisher holt in hervorzuhebender Weise die kapitalistische und klassizistische Dimension wieder in die Popular Music Debatte...“¹⁴⁹

Das diskursive, zu Teilen populistische bis aktivistische Programm Fishers zeigt sich eventuell auch durch seine Versuche, alle Perspektiven zumindest einzubeziehen - welchen Gehalt dies für übergeordnete Diskurse hat variiert von Text zu Text. Fisher begreift seinen Einflussbereich als öffentlichen Raum und das ist auch ein großer Hinweis auf seine von Raum-Assoziationen geprägten Positionen, die im Folgenden noch einmal im Hinblick auf die TRX-Analyse dargelegt werden sollen.

4.4. k-punk = kyber-punk - Fishers Raum-Begriff in der TRX-Analyse

Während der ersten Lesedurchgänge von verschiedenen Texten Fishers zu Burial und dessen Musik, sowie bei einigen anderen Texten in *Ghosts Of My Life* fielen schnell die beschriebenen Bilder auf, mit deren fast poetischer Ausmalung Mark Fisher versucht eine Brücke zwischen Theorie („hauntology“) und phonographischem Material zu schlagen. Er beschreibt darin seine subjektive Erfahrung und seine Emotionen, meistens mit einem lyrischen Ich, welches sich durch einen musikalischen Raum oder eine Atmosphäre bewegt. Dazu kommen eher klischee-behaftete wenn auch genaue Ortsbeschreibungen, die einem szenenorientierten Musikjournalismus entsprechen. Fisher arbeitet in seinen Texten wie selbstverständlich mit einem Raumbegriff und scheint stark vom „spatial turn“ beeinflusst zu sein.

Edward W. Soja prägt diesen Begriff 1989 in *Postmodern Geographies* und brachte so, laut Jörg Döring und Tristan Thielmann, die Frage nach dem Raum als kultur- und sozialwissenschaftlich relevantes Paradigma zurück in den postmodernen Diskurs.¹⁵⁰ Jedoch betonen sie, dass der Begriff

¹⁴⁸ Vgl. Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt 2020: S.ix

¹⁴⁹ Ebd.: S.ix

¹⁵⁰ Vgl. Döring, Jörg & Thielmann, Tristan 2008: *Spatial Turn. Das Raum-Paradigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. transcript Verlag. Bielefeld. S.7

erst durch Fredric Jameson zu einer größeren Bedeutung kam. Jameson übte auf Fisher, wie bereits erwähnt, großen Einfluss aus. Ebenfalls interessant ist, dass Jamesons entscheidende Modifizierung des „spatial turn“ laut Döring und Thielmann, die Zeit als Raum definiere. Er grenze die Postmoderne zur Moderne ab, indem die Zeit verräumlicht würde - „the spatialization of the temporal.“¹⁵¹ Döring und Thielmann stellen hier auch eine Verbindung zu einer Textstelle Foucaults von 1967 her, wo dieser das 20. Jahrhundert als Zeitalter des Raumes betitelt.¹⁵²

Bei Mark Fisher finden sich solche Spuren bereits im Namen seines Blogs: *k-punk*. Die offensichtlichen Bezüge zur Kybernetik, zur Arbeit des CCRU zum „Cyberspace“ und seiner Begeisterung für Cyber-Punk Literatur und Filmen wie *Blade Runner* kommt hier zur Geltung. Auch in seinen Büchern lassen sich exemplarisch direkte Bezüge finden. In *Capitalist Realism* zitiert er den „breakdown of temporality“¹⁵³ direkt und erklärt darüber hinaus Jamesons „fungible present“ aus *The Antinomies Of The Postmodern*, die austauschbare Form der Gegenwart, zu einer grundlegenden Annahme seines kapitalistischen Realismus.¹⁵⁴

Die Wirkung und Struktur digitaler Räume ist für Fisher ebenfalls ein großes Thema. Er schreibt zum Beispiel über das Potenzial von Blogs als unabhängige Diskursnetzwerke im Internet.¹⁵⁵ In *Ghosts Of My Life* entwickelt er außerdem als Hinweis auf Baudrillards *Simulacrum und Simulation* und Hinführung von *Marx' Gespenster* zu „Hauntology Music“, eine rudimentäre Medienkritik:

This discussion of the ‚tele-‘ shows that hauntology concerns a crisis of space as well as time. [...] ‚[T]ele-technologies‘ collapse both space and time. Events that are spatially distant become available to an audience simultaneously. Neither Baudrillard nor Derrida would live to see the full effects“. [...] „the “tele-technology” that has most radically contracted space and time, cyberspace.“¹⁵⁶

Wie bereits weiter oben erwähnt, nutzt er den Raumbegriff auch als Mittel zu Vermittlung seiner sinnlichen Erfahrung. Dies könnte vielleicht den zentralen Aspekt seiner Arbeit für die Sound Studies und seiner popkulturellen Rezeption darstellen. In Bezug auf Burials *Untrue* schreibt er:

It's like walking into the abandoned spaces once carnivalized by Raves and finding them returned to depopulated dereliction. Muted air horns flare like the ghosts of Raves past.¹⁵⁷

¹⁵¹ Vgl. Ebd.: S.8f.

¹⁵² Vgl. Ebd.: S.9

¹⁵³ Fisher, Mark 2008: S.26

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.: S.54

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.: S.75

¹⁵⁶ Fisher, Mark 2014: S.20

¹⁵⁷ Ebd.: S.98

In *tracks'n'treks* wird ebenfalls ein Raum-Begriff aufgenommen, allerdings als Kritik an der „Topophilie der Agenten populärer Musik“ zu denen Mark Fisher durchaus in seiner Persona als Blogger und Musik- und Filmjournalist gezählt werden kann. Johannes Ismaiel-Wendt führt hier Saids Begriff der „Imaginative Geography“ ein:

[Edward] Said erklärt unter Bezugnahme auf Bachelards *Poetics of Space* am Beispiel eines Hauses mit Kellern, Korridoren und Ecken, dass letztlich das Imaginierte mehr Bedeutung hat als irgendwelche geometrische Fakten. „The objective space [...] is far less important than what is poetically it is endowed with, which is usually a quality with an imaginative or figurative value we can name and feel: thus a house may be haunted, or homelike, or prisonlike, or magical“ (Said, Edward 1978 [2006]: S 55).¹⁵⁸

Die topographische Fixierung von Musik stünde im Gegensatz zu ihrer bewegungsgenerierten Form. Allerdings könne die Wahrnehmung von Musik als Bewegung in diesen imaginierten Räumen performative Räumlichkeit erzeugen¹⁵⁹:

Die Performative Räumlichkeit steht nicht in einem paradoxen Verhältnis zu dem durch Bewegung generierten musikalischen Ereignis – sie ist ein unvermeidbarer Effekt. Oder: Das Gehör ist auch ein Orientierungsorgan. Wenn aber die imaginierte Geographie als Fixum aufgefasst, als geometrischer Raum gedacht wird, besteht doch wieder Kontingenz in der Beziehung zwischen Repräsentationsform und der Form(-ung) des musikalischen Objekts.¹⁶⁰

Was bei Ismaiel-Wendt in ein postkolonial geprägtes Paradigma der Bewegung geformt wird, soll in der Analyse zu „Archangel“ ebenfalls einbezogen werden. Anders als Mark Fisher definiert die TRX-Analyse das Prinzip eines Tracks als popkulturelles Artefakt, welches aus digitalen Spuren zusammengesetzt wird¹⁶¹. Die konkrete Materialität von Track-Musik als Praxis wird ebenfalls beachtet.¹⁶² Zur Einordnung von Musik in Bilder und Räume, beschreibt Ismaiel-Wendt die „eurozentristische Raumordnung, [...] als eine dem Geist der „Objektivierung“ / Verdinglichung entsprungene Praxis.“¹⁶³

Ob Fishers Blick auf Musik diese Objektivierung erzeugt und welche Annahmen durch diese Praxis konsolidiert werden, soll ebenfalls in der Synthese diskutiert werden. Im Gegenzug soll auch eine Auseinandersetzung mit dem Potenzial einer, konkret an ästhetischen Strategien und phonographischen Material, entwickelten Ontologie versucht werden. Kodwo Eshun, Steve Goodman, Johannes Ismaiel-Wendt und Andere haben dies bereits vorgelegt. Mit „hauntology“ könnten sich auch neue Perspektiven auf die zeitbezogene Metaphysik von Musik und Klang ergeben. Lässt Mark Fishers Praxis es zu, dass Musik sich selbst theoretisieren kann und wo können wir bei Fisher neue Anstöße für die Sound Studies finden?

¹⁵⁸ Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: S.26f.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.: S.26

¹⁶⁰ Ebd.: S.28

¹⁶¹ Siehe Abschnitt „Track vs. Song“: Vgl. Bonz, Jochen 2008: *Subjekte des Tracks*. Kulturverlag Kadmos. Berlin. S.27-29. In Ebd.: S.54f.

¹⁶² Siehe Johannes Ismaiel-Wendts verschriftliches Forschungsdesign in *tracks'n'treks*, welches sich stark auf technische Begriffe verschiedener Musikmedien bezieht: Kanal 1+ 2, Hook, Backspin, Crossfader, usw....: S.9-13

¹⁶³ Ebd.: S.42

Im Rahmen der TRX-Analyse tritt für mich mit „Archangel“ ein anderer Fall ein als es etwa in Johannes Ismaiel-Wendts Methode beschrieben wird. Das erste Mal begegnete mir der Track durch eine Empfehlung eines Freundes, der sich stets als expliziter ‚Pitchfork-Aficionado‘ positionierte. Das Album *Untrue* legte er mir 2012 nahe. Ich hörte es mehrmals, aber erinnere mich nur an das Schwere, Tiefe, oder Mystische. Zum Zeitpunkt der Analyse habe ich nun bereits mehrmals Mark Fishers Texte zu Burial in *Ghosts Of My Life* gelesen, es fällt mir also schwer eigene Eindrücke zu formulieren, welche nicht von Fishers Sonic Fiction geprägt sind. Aber genau das macht diese Analyse aus, denn kaum ein Track ist von Fisher derart genau beschrieben und mit seinem abgeleiteten Begriff „Capitalist Realism“ und Derridas „hauntology“ so verbunden. Durch eine TRX-Analyse von „Archangel“ komme ich den Theorien Fishers näher und kann sie am Material selbst nachvollziehen. Mit einer relativen Übersicht über seine Texte, beginne ich die Listening Session.

5. Analyse

5.1. Burial - „Archangel“ [audiotreks / audioscapes]

Ich höre die ersten fünf Sekunden des Tracks, spule und höre immer wieder zurück, denn da ist dieser Geräuschteppich unter den anderen Spuren. Immer wieder höre ich die ersten fünf Sekunden. Da ist eine düstere Weite, Raum für Sounds um sich auszubreiten. Ich höre Schritte, die sich langsam auf mich zu bewegen (oder eher wegbewegen?), Metall schwingt, Ketten rasseln. Geräusche mit Delay-Effekt, die sich wellenartig ausbreiten. Eventuell höre ich die Tonspur eines Films – *Blade Runner*. Ist es die Szene, in der Deckard vorsichtig durch das nächtliche „perma-drizzle“ schleicht und das Gebäude betritt, in dem er eine Replikantin vermutet? Das Geräusch eines Vinylknisterns...dann setzen die Drums ein...

Mich überrascht das Pattern, es fühlt sich sehr tanzbar an, mir kommt direkt eine 2-Step-Assoziation, aber irgendwie funktioniert der Groove anders. Es scheint als würde der Rhythmus erst beschleunigen und dann plötzlich bremsen. Das wechselt sich die ganze Zeit ab. Die Drum-Sounds sind teilweise sehr konkret und prägnant und dann wirken sie wieder verwaschen. Die Räume, oder auch Zählzeiten zwischen Kick und Snare werden von wenigen synkopierten HiHats ausgefüllt. Sind das Filter oder warum scheinen sie sich ständig im Klang zu verändern? In einem Takt passiert so viel gleichzeitig. Und dann kommen noch die Stimmen dazu, irgendwie verzweifelt schön. Aber auch nicht von dieser Welt, künstlich, aber doch warm. Immer wieder branden die Chöre auf, schießen erst in den Himmel und fallen dann wieder...

„Archangel“ wird vom komplexen Drum-Loop immer weitergetrieben, schwankend aber stabil. Für die Ausbrüche, die geradezu emotionalen Eruptionen, sorgen „gemorphte“ Sample-Stimmen aus dem

Youtube-Archiv. Gestretch, gewarpt. Reverb-Stimmen von Engeln klagen über einen undefinierten Verlust oder ein Vermissten, Verlangen. Die *Metal Gear Solid*-Synthfläche und die markanten Bass-Wellen rücken das ganze Setting in eine plötzlich riesenhaft erscheinende, dystopische Landschaft. Hier kommt wieder mein Bias durch, denn ich muss unweigerlich an eine Szene aus *Blade Runner 2049* denken, die Fortsetzung. In der finalen Verfolgungssequenz liefern sich der Protagonist K und die Leibwächterin des Konzernbösewichts am riesenhaften Brandungswehr von Los Angeles erst eine erbitterte Verfolgungsjagd in Fahrzeugen und kurz nach einem Crash einen Kampf auf Leben und Tod. Während der ganzen Sequenz wirken die Elemente eines verschmutzten, menschenfeindlichen Planeten auf sie ein. Peitschender Regen und riesige Wellen sprechen die Botschaft: Der Mensch muss die Erde verlassen, die er zerstört hat. Die Natur ist durch Menschenhand entfesselt worden. Mark Fisher hat diese Wellen zwar nicht so beschrieben oder mit einem Film in Verbindung gebracht, sie befinden sich aber zumindest diegetisch in der gleichen Welt. Eine bedeutende Rolle spielt hier aber, dass er den Film nicht mehr sehen konnte. Warum bringe ich diese Narrative also zusammen? Da ist auch das Bild des depressiven Post-Rave-Londons, welches Fisher in *Ghosts Of My Life* ausführlich beschreibt. Die unterdrückten Basslines und allgemein diese verhallten Erinnerungen in Form von Reverb-Effekten. Burial verkörpert für Fisher den Trauergesang für das ‚Hardcore-Kontinuum‘: „Muted airhorns flare like the ghosts of Raves past“¹⁶⁴.

Ich verbinde diese Aussage immer auch mit seinem eigenen Schicksal, seiner Psychologie. Auch sein subjektives Durchleben, seine Beobachtungen. Ich kann mich Bewertungen nicht entziehen: Trauert Mark Fisher seiner Jugend hinterher? In den 90er Jahren, in denen er Teil eines Undergrounds war? Diese Bilder erwachsen während des Hörens, ich trauere selbst Mark Fishers Vergangenheit hinterher, lasse mich von der Schwermütigkeit runterziehen, ein geborgenes Gefühl, zeitlos und komischerweise befriedigend. Ähnlich wie ich mir meinen Freund vorstelle, wie er damals nachdenklich in seinem Berliner WG-Zimmer sitzt und *Untrue* hört. Auch mit Mark Fisher entsteht dieses Bild, diese Emotion seiner Texte, seines ganzen Projekts. VERSINNLICHUNG? Emotionalisierung? Ich glaube zu spüren, was ich höre. Ist das *Capitalist Realism*? Dystopie? Und warum klingt das so düster und trotzdem schön?

5.2. Burial und das „Hardcore-Kontinuum“ [Kurzvorstellung]

Für die Analyse des Tracks „Archangel“ von Burial, mit bürgerlichem Namen William Emmanuel Bevan, sollen vor einer ausführlichen Materialanalyse einige Informationen zu seinem Umfeld gesammelt werden. Eine Einordnung seiner musikalischen Einflüsse, welche er in wenigen Interviews erwähnt, ist für die Analyse des Tracks ebenfalls vorgesehen. Um bereits vorzugreifen: Burials Musik spiegelt für Mark Fisher gewisse Kontinuitäten wider, die für ihn mit einem explizit britischen Sound

¹⁶⁴ Fisher, Mark 2014: S.98

elektronischer Musik, vornehmlich dem Londoner „Underground“ verbunden sind. Da sich Fisher ebenfalls über Jahrzehnte in ‚unabhängigen‘ Musikszene Großbritanniens bewegte und in zahlreichen Artikeln und Rezensionen für Musikmagazine wie *The Wire* immer wieder Bezug auf Künstler*innen wie Burial nimmt, sollen einige Verbindungen kurz besprochen werden.

Burials zweites Album *Untrue* erschien 2007 auf dem englischen Label Hyperdub, welches von Steven Goodman, alias Kode 9, im Jahr 2004 gegründet und bis heute in Zusammenarbeit mit Marcus Scott geführt wird.¹⁶⁵ Bereits die erste Single sowie das selbstbetitelt Debüt des Musikers erschienen 2005 und 2006 auf dem Label. Wie Scott im Interview bestätigt, wird das Label hauptsächlich mit dem Dubstep in Verbindung gebracht. Dieser Stil etablierte sich Anfang der 2000er in einigen Clubs des Londoner Südens und ist vor allem wegen seines schleppenden Halftime-Grooves und der digitalen Interpretation von Dub-Techniken von anderen UK Sounds zu differenzieren. Neben Hyperdubs Aktivitäten waren nach Aussage Fishers auch die Partyreihen *DMZ* und *FWD>>*, welche Burial regelmäßig besuchte, sowie Producer wie Digital Mystikz für die Herausbildung dieses Sounds prägend.¹⁶⁶

Bis Burial und Dubstep kann eine genealogische Entwicklung aufgezeichnet werden, welche Fisher und Kollegen als „Hardcore-Kontinuum“¹⁶⁷ bezeichnen. Simon Reynolds führte diesen Begriff ein, um die ästhetische (Weiter-)Entwicklung elektronischer Musik in Großbritannien über den Zeitraum der 1990er bis 2000er Jahre zusammenzufassen. Dabei formuliert er die ersten Berührungspunkte mit „hauntology“: „It's almost like any track from any point in the continuum contains all the past and all the future of this music inside it. Like DNA or something.“¹⁶⁸ Reynolds findet die Dimension dieses Kontinuums im Klang, der Ideologie, der Orte, der Beteiligten, der technischen Infrastruktur und in den Ritualen einer lebendigen Szene, die über Londons Stadtgrenzen hinaus wirke.¹⁶⁹ Fisher beschreibt Reynolds Konzept, als „[...] the series of mutations on the British dance music underground triggered by the introduction of the breakbeat into Rave, passing from hardcore Rave into Jungle, Speed Garage, 2-step.“¹⁷⁰

Hardcore fungiert als Stil- oder Genre-Beschreibung für eine hart und schnell gespielte Musikästhetik, die vor allem durch starke Distortion-Effekte der Instrumente, starke Brüche in der Song-Struktur und hohe bpm-Zahl der Songs charakterisiert werden kann. Bereits im Punk taucht dieser Begriff Ende der 1970er Jahre auf. Hier grenzten sich Bands und Labels wie Black Flag oder Bad Brains von der ersten Punkwelle ab, die unter anderem durch The Clash, Sex Pistols oder Ramones

¹⁶⁵ Vgl. Cooke, Chris 2012: Q&A: *Marcus Scott, Hyperdub* <https://completemusicupdate.com/article/qa-marcus-scott-Hyperdub/>. Stand (14.09.2020)

¹⁶⁶ Vgl. Fisher, Mark 2014: S.103

¹⁶⁷ Reynolds, Simon 2009: *THE HARDCORE CONTINUUM, or, (a)Theory and Its Discontents* <http://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com/2009/02/hardcore-continuum-or-theory-and-its.html> (Stand 10.01.2021)

¹⁶⁸ Vgl. Reynolds, Simon 2009

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

¹⁷⁰ Fisher, Mark 2014: S.30

vertreten wurde. Hardcore-Punk wurde schneller und härter (fragmentierter) gespielt, textlich und musikalisch sollte der Stil radikaler wahrgenommen werden als der Rock 'n' Roll-basierte Punk-Rock.¹⁷¹ Eine Übertragung auf Reynolds Begriffsdefinition ist insofern möglich, als der Begriff „Hardcore“ weniger einen bestimmten Sound beschreiben soll, sondern einen subversiven und radikalen Umgang mit ästhetischen Strategien und Musikvermarktung. Eine klare Abgrenzung zu ‚veralteten‘ Sounds ist auch immer Teil dieses Prinzips. So bezeichnen sich verschiedenste Stile der vergangenen 40 Jahre als „Hardcore“. Was nun Reynolds als „Hardcore-Kontinuum“ bezeichnet, ist eine speziell auf die UK-Subkultur bezogene Genealogie. Sie hat den Zweck, auf die stetige Weiterentwicklung und Diversifizierung des sogenannten „Undergrounds“ und gleichzeitig auf die Kontinuitäten und die referenzielle Praxis in den ästhetischen Strategien hinzuweisen.

Burial machte seine ersten Erfahrungen mit dem „Hardcore-Kontinuum“, laut eigener Aussage, mit Platten, die er von seinem älteren Bruder gezeigt bekommt. Er nennt Jungle-Interpreten wie Goldie oder Dillinja, Tracks wie „Let Go“ von Teebee oder „Metropolis“ von Adam F. Selbst noch nicht alt genug, um sich in Clubs oder auf Festivals zu bewegen, kann Burial sein großes Interesse an Techno, Jungle und UK Garage zunächst nur im beim „diggin in the crates“ und dem Erstellen von Mixtapes ausleben.¹⁷²

UK Garage schließt hier die Lücke zwischen Burials Sound und Einflüssen der frühen 1990er, Techno und Jungle. Garage fungiert als Sammelbegriff, um eine Phase von US und UK Clubkultur zu beschreiben, die sich Anfang der 1990er von Rave- und Techno-Sounds entfernt, um sich Stile wie Soul, Disco und House anzueignen. Clubs wie das *Ministry of Sound* veranstalten zu dieser Zeit stilprägende Clubnächte und bringen den US Garage Sound auch in London ein. Als musikalisches Vorbild ist das Musikprogramm von DJ Larry Levan im New Yorker Club *Paradise Garage* zu nennen. Hier taucht der Begriff Garage erstmals auf und wird einem bestimmten Stil zugeordnet.¹⁷³ Auf Afterhour-Parties in mehreren Londoner Clubs etabliert sich, nach Vorbild der US Garage-Praxis, House- und Disco-Platten schneller abzuspielen: Das übliche House-Tempo wird von 120bpm auf 125-130bpm erhöht, um dem Energielevel von Rave-Tracks zu entsprechen.¹⁷⁴ Als großen Garage-Einfluss nennt Burial Todd Edwards, einen US-amerikanischen DJ und Producer, wie Simon Reynolds 2017 in seinem ausführlichen Artikel zu Burials *Untrue* festhält.¹⁷⁵ Edwards „Saved My Life“¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. ZDFinfo 2021: The True Story of Punk: Hardcore. <https://www.zdf.de/dokumentation/zdfinfo-doku/the-true-story-of-punk-hardcore-100.html> (Stand 06.06.2021)

¹⁷² Vgl. Fisher, Mark 2007: Burial Unedited Transcript. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript (Stand 15.10.2020)

¹⁷³ Vgl. Resident Advisor 2018: *How did UK garage become dubstep?* | Resident Advisor. https://www.youtube.com/watch?v=CRPuD_F-0Jk (Stand 15.10.20)

¹⁷⁴ Vgl. Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Reynolds, Simon 2017: *Why Burial's Untrue Is The Most Important Album of The Century So Far*. <https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/> (Stand 15.10.20)

¹⁷⁶ Vgl. Edwards, Todd 1995: *Saved My Life*. EP. !! Records. Clifton, NJ. <https://www.youtube.com/watch?v=r8uKbprFjIE> (Stand 20.02.2021).

von 1995 bewegt sich etwa um 125bpm und beinhaltet darüber hinaus eine stilprägende Bearbeitung von Vocal-Samples. Todd Edwards wird auch in der Spurensicherung noch einmal als Einfluss für Burial auftauchen, da seine „Vocal Science“ starke Parallelen zu den Vocals in „Archangel“ aufweist. Wie die Vorbilder aus den USA produzieren damals auch britische Künstler*innen eigene Garage-Tracks. Mitte der 1990er entsteht so eine härtere, schnellere und dunklere Stilausprägung¹⁷⁷, welche beispielweise in Armand van Heldens Remix „Spin Spin Sugar (Armand’s Dark Garage Mix)“¹⁷⁸ zu hören ist. Insbesondere die übersteuerte Bassline tritt hier in den Vordergrund. Einige charakteristische Spielarten und Stilmittel von UK Garage können hierbei näherungsweise differenziert werden: hohes Tempo und Sampling im Speed-Garage¹⁷⁹, spezielle Kick-Drum-Betonung im 2-Step¹⁸⁰, übersteuerte Sub-Basslines im Grime¹⁸¹ oder die Nutzung von Dub-Effekten und Half-time-Groove-Patterns im Dubstep.¹⁸²

Die Summe verschiedener Subgenres der UK Clubkultur von Mitte der 1990er bis in die 2000er Jahre bieten einige Anhaltspunkte zu Burials Musikpraxis. Es gilt aber auch im Rahmen dieser Analyse, sich nicht zu sehr von topophilen Deutungen lenken zu lassen. In der folgenden Analyse von „Archangel“ sollen daher ästhetische Strategien einigen Projekten oder Knotenpunkten des „Hardcore-Kontinuums“ zugeordnet werden. Mark Fishers Beobachtungen zu Musik und der britischen Gesellschaft sind hier parallel mitzudenken und, wenn möglich, konkret mit den Materialbeobachtungen zu verschränken.

5.3. Phonographisches Material und Ästhetische Strategien [Spurensicherung]¹⁸³

5.3.1. Archangel_Drums

Bereits nach einigen Takten fällt auf, dass die Drums als konstantes, rahmengebendes Element dienen.¹⁸⁴ Das Grund-Pattern vollzieht sich innerhalb eines Taktes und bildet die rhythmische Grundlage über fast die gesamte Länge des Tracks. Jedoch wird das repetitive Prinzip des eintaktigen Grund-Patterns durch subtile Variation der Anschläge und Filter-Effekte gebrochen. So werden auch gewisse Schwerpunkte in der Dramaturgie des Tracks gesetzt, etwa bei Übergängen oder um andere Elemente wie Harmonie und Melodie zu unterstützen. Besonders der Einsatz unterschiedlicher

¹⁷⁷ Vgl. Resident Advisor 2018

¹⁷⁸ Vgl. Sneaker Pimps 1997: Spin Spin Sugar. EP. Virgin Underground/ Clean Up Records.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Groove Chronicles 1998: Stone Cold. EP. Groove Chronicles/ DPR

¹⁸¹ Vgl. Lethal Bizzle 2005: Forward Riddim 2. EP. Lethal Bizzle Records.

¹⁸² Vgl. Boxcutter 2006: Tauhid. EP. Planet Mu Records / Virgin

¹⁸³ Um einen genauen Überblick über die Struktur zu erhalten, ist im Anhang ein Ablauf-Protokoll angehängt. Dort sind alle Elemente des Tracks mit Taktzahlen abgebildet.

¹⁸⁴ „Archangel“ beginnt nicht mit den Drums, sondern mit einer fünf Sekunden langen Ambient-Sequenz. Um das Zählen der Takte und die Gruppierung zu erleichtern, wird Takt 4 als Takt 1 behandelt. Die klangliche Exposition der ersten drei Takte wird im späteren Kapitel (Ambient-Sounds & Effekte) besprochen.

Filter-Einstellungen auf den Drum-Spuren verändert deren Wirkung im Gesamtarrangement. Sie basieren alle auf dem Grund-Pattern – im Folgenden Grundfigur D genannt - oder Modifikationen von selbigem. Das Grund-Pattern wird dupliziert, um verschiedene Gruppen zu bilden, welche jeweils aus vier Durchgängen von Figur D beziehungsweise aus vier Takten bestehen. Damit können zwei verschiedene Gruppen differenziert werden, die sich über den Track abwechseln (D1, D2).

Grundfigur D besteht aus drei Elementen: Kick-Drum, Snare und HiHat.

Die Kick-Drum ist verzögert gesetzt, sie entspricht einer 2-Step Kick-Drum mit Schlägen auf Zählzeit 1 (Z1)¹⁸⁵ und einem synkopisch gesetzten Achtel-Doppelschlag auf Z3. In 2-Step Tracks wie „Stone Cold“¹⁸⁶ steht der zweite Kick-Drum-Schlag allein, mit dem unregelmäßigen Doppelschlag in „Archangel“ entsteht so eine schleppende Wirkung entsprechend einem 2-Step-Rhythmuspattern. Die HiHat ist in der Grundfigur D dreimal gesetzt. Zuerst auf den Off-Beat auf Z1 und, als Doppelschlag auf Z2 und, sowie am Ende des Patterns, mit drei triolischen Schlägen, ab Z4. Die triolische HiHat-Figur läuft für kurze Zeit gegen den 4/4-Takt und unterstützt die „schwankende“ Wirkung des Patterns, vor Z1 erfolgen diese 16tel-HiHat-Schläge und erzeugen so durch ‚rushing‘ rhythmische ‚Unruhe‘. Vermutlich wurde durch Pitch-Shifting auch die Tonhöhe der HiHat-Schläge variiert, was die ‚unregelmäßige‘ Wirkung unterstützen würde. Als Ambient-Effekt ist ein auffälliges Sample, ein Vinylknistern zu hören. Dieses wirkt nicht nur als Textur, sondern kann auch als unregelmäßiges, aber rhythmisiertes HiHat-Element definiert werden, welches die genau gesetzten HiHat-Schläge unterstützt. Burials Stilisierung von Klängen als Textur wird im Abschnitt „Ambient-Sounds und Effekte“ ausführlicher besprochen. Das dritte Element stellen Snare-Samples dar, von Simon Reynolds als „skippy woodblock snares“¹⁸⁷ bezeichnet. Das Holzblock-Sample hat einen tonalen Klang und ist in den Mittenfrequenzen des Mix präsent, hier wurde wahrscheinlich ein Filter angewendet. Der erste Schlag liegt auf Z2 und fügt sich durch einen Gate-Reverb-Effekt geradezu ungehört in den Mix ein. Der zweite Schlag auf Z4 ist im Gegensatz dazu durchdringend, übertönt im Mix und unterstützt, mit Reverb verstärkt, die anderen Elemente. Durch die lange Release-Phase klingt die Snare bis in den nächsten Takt hinein und ‚füllt‘ klanglich die Lücke, bis die Kick-Drum wieder einsetzt. Kurz vor Beginn der Kick-Drum ist das Reverb der Snare abgeschnitten, hier wurde wahrscheinlich ein Gated-Reverb-Effekt angewendet.

Das gesamte Pattern besteht aus verschiedenen Samples, deren Klangmerkmale nach einigen Durchgängen keinem bestimmten Sample-Pack oder keiner bestimmten Drum-Machine zugeordnet werden können. Alle Drum-Sounds innerhalb der Figur klingen so, als wären ihre Frequenzen bearbeitet. Die Kick-Drum hat eine lange Attack-Phase und in einer flach abfallenden Sustain-Phase

¹⁸⁵ Die Zählzeit innerhalb eines Taktes wird im Folgenden mit Z abgekürzt, ebenso wird die Taktzahl mit T abgekürzt

¹⁸⁶ Vgl. Groove Chronicles 1998

¹⁸⁷ Vgl. Reynolds, Simon 2017: Why Burial's *Untrue* Is The Most Important Album of The Century So Far. <https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/>. (Stand 15.10.20)

sinkt die Tonhöhe immer weiter ab. Das weist auf das Sample eines akustischen Drumkits hin. Ebenfalls unterscheiden sich die Kick-Drum-Schläge im Klang, was ein weiterer Hinweis darauf ist. Genau lässt sich das aber nicht bestimmen. In der Wellenform-Ansicht bei Ableton lässt sich erkennen, dass der Sustain-Pegel bis zum ersten Snare-Schlag anhält, insgesamt entstehen, bis auf die die Lücke bei Z4 und, keine Null-Durchgänge. Das Pattern ist in seinen unterschiedlichen Texturen also durchgehend im Mix hör- und wahrnehmbar; trotzdem lassen sich alle perkussiven Elemente klar voneinander abgrenzen.

Wie bereits oben beschrieben ist Grundfigur D das zentrale rhythmische Pattern, aus welchem alle anderen Gruppen, à vier Takte, aufgebaut sind. D1 stellt dabei die dominante Gruppe dar. Lediglich im mittleren Teil des Tracks finden in zwei Abschnitten andere Teile und damit eine Veränderung des Grundpatterns statt. In Takt (T)53-60 wird durch einen Low-Pass-Filter fast die komplette Drum-Spur ausgesetzt. Erst ab T58 wird der Filter langsam ausgedreht, bis in T61 die Drums wieder in vollem Frequenzumfang zu hören sind. Diese Filter-Fahrt dient als dramaturgischer Aufbau vor der Wiederholung des Hauptteils in „Archangel“.

Zwischen T93-104 findet eine Art Bridge-Teil statt. Bei D2 variiert das Grundpattern zum einzigen Mal auch in der rhythmischen Struktur der Sample-Schläge. Im Gegensatz zu D1 liegt die Kick-Drum der Grundfigur D mit drei triolischen Schlägen auf Z1 und 2 sowie mit einem Doppelschlag auf Z und 4. Damit sind die Kick-Drum-Schläge viel präsenter und suggerieren einen beschleunigenden Effekt. Gerade im Zusammenspiel mit den repetitiven Vocals dieses Teils wirkt D2 im Unterschied zu D1 repetitiver wie ein Mantra, in das sich die Stimme ‚hinein steigert‘. Dazu liegt ein Low-Pass-Filter auf den HiHat-Schlägen, der nur für vereinzelte Akzente ausgedreht wird, um den Vocals und Ambient-Sounds mehr Platz im Mix zu geben.

In „Archangel“ potenziert Burial den 2-Step Groove und erzeugt durch die Kombination aus ‚dragging‘ und ‚rushing‘ einen geradezu ‚schwankenden‘, ‚desorientierenden‘ Groove. Einerseits wirkt Grundfigur D durch die HiHat-Schläge schnell und ‚gehetzt‘. Mithilfe der Kick-Drum-Schläge wirkt das Pattern andererseits ‚verzögert‘ und ‚schleppend‘ – besonders durch die klangliche Lücke bei Z4 und bis zum nächsten Durchgang. Die ‚späte‘ Kick-Drum hinter Z1 ist für das Funktionieren des Grooves enorm wichtig, denn sie setzt der hohen Schlagfrequenz am Ende von Grundfigur D, also dem zweiten Snare-Schlag und den triolischen HiHat-Schlägen, eine kurze Verzögerung entgegen. Im Loop spielen der Anfang und das Ende von Grundfigur D so zusammen, so dass sich die ‚gebremste‘ und ‚gehetzte‘ Wirkung der unterschiedlichen Schläge während den Durchgängen immer wieder abwechseln – Burial inszeniert eine regelmäßige Unregelmäßigkeit. Trotzdem wirken die Drums nicht falsch gesetzt, sie spielen im übergeordneten Zusammenhang des Tracks mit den harmonischen, melodischen und Ambient-Sounds zusammen.

Wie Mark Fisher feststellt, entsteht dadurch ein unruhiger, seltsamer Groove, der für ihn eine Videospiel-Erfahrungen hervorruft:

„Ravers have become deadbeats, and Burial's beats are accordingly undead – like the tiktok of an off-kilter metronome in an abandoned Silent Hill school, the klak-klak of graffiti-splashed ghost trains idling in sidings.“¹⁸⁸

Offensichtliche Bezüge zur UK Garage Szene als auch das ungewöhnliche ‚Schwanken‘ des Drum-Grooves erwähnt auch *Pitchforks* Philip Sherburne in seiner Rezension zu *Untrue*:

Like *Burial*, *Untrue* is a homage to UK garage, or two-step—a short lived, oft-mourned fusion of breakbeats and house music that peaked in the late 90s before morphing into offshoots dubstep, grime, and bassline house. Thus Burial's beats swing wildly, as though flitting between two tempos in the space of a single bar; jittery hi-hat patterns flash like knives being sharpened, and tooth-cracking rimshots invariably fall on the third beat, dividing time in odd ways. His beats seem to rush, trying to catch up with their own out-of-control forward motion, and then—*crack!*—having caught up, they simply hang there, as though unsure what to do with the remaining time left in the measure. It's a relay race marked not by starter's pistols, but *stopper's* pistols, leaving an impression at once rigid and woozy.¹⁸⁹

5.3.2. Archangel_Bass-Sounds & Harmonie

In „Archangel“ lassen sich zwei Spuren definieren, die das harmonische Grundgerüst bilden: erstens ein orchestrales Sample (MGS) aus dem Videospiel *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty*, welches in vielen Videos und Rezensionen prominent erwähnt wird. Darüber hinaus finden sich drei verschiedene Bassläufe, welche alle auf dem gleichen Synthesizer-Sound basieren. Die Grundtonart ist As-Dur, auch wenn zunächst der Eindruck entsteht, es handle sich um c-moll.

Das Sample aus *Metal Gear Solid 2* entnimmt Burial aus der Einführungssequenz des 2001 erschienenen Teils der japanischen Spieleserie. Darin springt der Protagonist Solid Snake mit ausgebreiteten Armen von einer Brücke einer verregneten Großstadt. Die extradiegetische Musik, eine sakral klingende Fläche zwischen Chorstimmen und Streichern, findet sich in „Archangel“ als harmonisierendes Sample mit einer Länge von etwa vier Takten wieder. Das Sample mit Grundtonart c-Moll ist aus dem Titel „Opening Infiltration“¹⁹⁰ übernommen, allerdings wird das ursprüngliche Tempo leicht verändert. Diese Chor-, Bläser- oder Streicher-Stimmen klingen mit ihren stufenartigen Tonwechseln eher nach Midi-Samples als nach analogen Stimmen und Instrumenten. Neben diesem Sample lassen sich weitere Charakteristiken der Videospielesequenz in „Archangel“ wiederfinden. Vor allem das Spiel perkussiver Elemente in Verbindung mit starken Reverb- und Delay-Effekten erzeugt eine düstere und emotionale Ästhetik, wie sie auch in Burials Track nachgebaut wird.

Burial verwendet eine bearbeitete Version des Samples: In der Mitte wird ein Teil des Samples durch einen Zusammenschnitt übersprungen und auch das Ende des Themas ist abgeschnitten. Dadurch

¹⁸⁸ Fisher, Mark 2014: S.99f

¹⁸⁹ Sherburne, Philip 2007: *Burial: Untrue*. <https://pitchfork.com/reviews/albums/10877-untrue/> (Stand 15.10.2020)

¹⁹⁰ Vgl. Gregson-Williams, Harry und Hibino, Norihiko 2001: *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty OST*. LP. Konami

spielen die Streicher zunächst einen c-Moll Akkord in erster Umkehrung, also mit Grundton als höchstem Ton im Dreiklang. Über die kleine Terz wird dann zu einem f-Moll Akkord hingeleitet, hier mit der Terz as als höchstem Ton. Die beiden aufeinanderfolgenden Mollakkorde sorgen für eine schwere, bedrückende Stimmung.

Die Bassspur lässt sich in drei verschiedene Abschnitte (B1-3) aufteilen:

B1: as – g – f

B2: as – c – f

B3: c – as – f

Jeder Basslauf ist jeweils vier Takte lang, wobei die Notenwerte jeweils für einen Takt gehalten werden, also ganzen Noten entsprechen. Bei B1 und B2 wird der dritte Ton für 2 Takte gehalten, bei B3 wechseln die Töne nach jedem Takt.

B1 tritt nur in Verbindung mit dem viertaktigen MGS-Sample oder mit der Hauptstimme V1 („Holding you...“) auf. Der zweite Basslauf B2 erklingt immer nur, wenn die Gegenstimme V2 („Kissing you...“) einsetzt. Während B2 mit dem Sprung auf die Oktave ein öffnendes Moment erzeugt, entsteht durch die absteigende Tonfolge in B1 ein abschließendes, welches jeweils das Ende der Hauptstimme V1 und damit den Abschluss des refrain-ähnlichen Teils signalisiert. B3 wird im Bridge-Teil, den Takten 89-104 eingeführt (V3 „If I trust you...“) und erklingt zweimal innerhalb von acht Takten. Bei allen Bassläufen verklingen die letzten Noten mit einer langen Release-Phase. Im Zusammenspiel von Basslauf B1 und MGS-Sample ergibt sich eventuell auch eine neue harmonische Situation. Klingt der erste Akkord des Streicher-Samples mit den Tönen es-g-c zunächst nach c-Moll, lässt sich dieser beim ersten Einsetzen des Basstons, zB. in T29, als ein as-maj7-Akkord interpretieren. Dass im Akkordspiel eines mehrstimmigen Instruments, wie dem Klavier oder in diesem Falle des Chor- und Streicher-Samples MGS, der Grundton nicht mit angespielt wird, sondern nur vom Bassinstrument, könnte einer Technik entsprechen, die im Jazz als „Rootless Voicing“¹⁹¹ bezeichnet wird. As-maj7 besteht dann aus den Tönen as-c-es-g und ist ohne den Grundton (root) ein c-Moll, Setzt der B1 ein, löst sich die harmonische Situation aus einer reinen Mollcharakteristik in eine Dur-Stimmung auf.

Wie bereits oben erwähnt bildet ein Bass-Synthesizer das harmonische Fundament des Tracks. Dessen Sound erscheint im Mix einnehmend und entspricht mit seinen Sub-Bass-Anteilen und seinem leicht verzerrten Obertonspektrum typischen Bass-Sounds aus Grime, Bassline oder Jungle-Tracks. Die Charakteristik des Bass-Sounds beschreibt Fisher als „muffled“, „subdued“¹⁹² oder „enwombing“, als “[...] spectral echo of a roar, burned-out cars remembering the noise they once

¹⁹¹ Vgl. thejazzpianosite: *Rootless Chord Voicings*. <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/rootless-voicings> (Stand 10.01.2021)

¹⁹² Fisher, Mark 2014: S.98, S. 108

made".¹⁹³ Das beschreibt die Qualitäten des Sub-Bass-Körpers, dessen kurze Attack einen sehr aggressiven Anschlag vermittelt und kurze Zeit viel Raum im Frequenzspektrum einnimmt. Während des Ausklingens entsteht ein Flüchtigkeitseffekt¹⁹⁴, der durch ein starkes, großräumig wirkendes Reverb, sowie ein kurzes Sustain und langes Release, erzeugt wird.

5.3.3. Archangel_Vocals

Die Bearbeitung und der Einsatz von Vocal-Samples stellen auf *Untrue* und besonders im populärsten Track „Archangel“ ein auffälliges Element von Burials Sound dar. Sie sind prägnant und bringen einen gewissen Pop-Appeal ein. Vielleicht ist dies das populärste Stilmittel seines Sounds. Auch Mark Fisher bezieht sich stark auf die Charakteristik, den Sound sowie die textliche Ebene der verschiedenen Stimmen. Es kann vermutet werden, dass gerade die Vocals in „Archangel“ Auslöser für Fishers starke Einbindung von Burial in seiner Sonic Fiction sind. Für keinen anderen Track existiert in vorliegenden Texten mehr interpretatives Material. Burials Vocals verleihen „hauntology“ und Fishers „Capitalist Realism“-Begriff eine Stimme mit emotionalem Ausdruck.

Zunächst ist festzuhalten, dass die Vocals nicht vom Interpreten selbst stammen, sondern ausnahmslos aus Samples bestehen, welche Burial aus Tracks verschiedener Künstler*innen herauslöst, verfremdet und neu miteinander kombiniert. Auffällig ist vor allem, dass er sich in seiner Auswahl an US-amerikanischem R'n'B bedient. Im Fall von „Archangel“ stammt ein Großteil der Samples aus „One Wish“¹⁹⁵ von Ray J, dazu kommen einige Ad-Libs aus einem Liveauftritt von Christina Aguilera¹⁹⁶. Textlich werden verschiedene Anrufungen transportiert, die Stimmen sehnen sich nach Zärtlichkeit und Nähe, kommunizieren die Angst vor dem Alleinsein, den Wunsch nach Zugehörigkeit. Insgesamt wirken die Samples eher als emotionale Collage, denn als zusammenhängende Geschichte. Die klanglichen Qualitäten scheinen für die Auswahl umso wichtiger gewesen zu sein. Aufgrund dieser Annahme wird im Folgenden auch nicht mehr auf die Textebene eingegangen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die Aussage des Tracks in wenigen Sätzen verstanden werden kann, menschliche Nähe ist ein Grundbedürfnis und gemäß Mark Fishers „Capitalist Realism“ wirkt „Archangel“ wie ein Hilferuf oder zumindest eine melancholische Bewertung einer entfremdeten Gesellschaft.

Burial verfremdet die Stimmen der Samples so weit, dass sie zunächst nicht zugeordnet werden können. Er löst die Stimmen aus ihrem lyrischen Kontext heraus und collagiert deren Bedeutung zu einem neuen Bezugsrahmen. Die verschiedenen Samples gliedern sich in eine Hauptstimme und drei textlich variierende Gegenstimmen. Sie ‚antworten‘ auf drei verschiedene, ebenfalls textlich

¹⁹³ Ebd.: S.100

¹⁹⁴ Vgl. Ebd.: S.108

¹⁹⁵ Nordwood Jr., Willie Ray 2005: *Raydiation*. LP. Knockout Entertainment, Warner Bros.

¹⁹⁶ Aguilera, Christina 2004: <https://www.youtube.com/watch?v=J4LDi6VM108> (Stand 11.12.2020) Ausschnitt aus TV-Show *Saturday Night Live*.

unterschiedliche Versionen der Hauptstimme. Aus den Halbsätzen der Samples werden somit zusammenhängende, aber fragmentiert erscheinende Textblöcke. Gegenstimme 2 („tell me I belong“) wird im ersten „Call&Response“-Teil, dem Hauptteil, nicht ausgespielt. In T93-104 ist eine allein stehende Stimme gesetzt, welche einmal im Bridge-Teil ausgespielt wird.

Text und Melodieführung bestehen also aus:

Hauptstimme (V1): zwei Achtelnoten, dann zwei Viertelnoten

„Holding you...“ (g – f – es – c)

„Loving you...“ (g – f – es – c)

„Kissing you...“ (g – f – es – c)

Gegenstimme 1 (V2): in der ersten Version Achtelnoten und abschließende Viertelnote; Versionen zwei und drei ausschließlich Achtelnotenwerte

„...couldn't be alone“ (g – b – f – es – c)

„...couldn't be alone“ (as – g – f – es – es – f)

„...couldn't be alone“ (f – es – d – c – b – c)

Gegenstimme 2: nur bei „Kissing you...“, vier Achtelnoten und abschließende Viertelnote; bei der dritten Version ausschließlich Achtelnotenwerte

„...tell me I belong“ (g – as – b – es – es)

„...tell me I belong“ (g – f – f – es – f)

„...tell me I belong“ (as – g – f – g – f – es)

Bridge Stimme (V3): eine synkopierte Sechzehntelnote, dann drei ganze Viertelnoten

„If I trust you...“ (as – g – f – g)

„If I trust you...“ (as – g – f – es)

„If I trust you...“ (as – g – des – c)

„If I trust you...“ (c – c – d – es)

„If I trust you...“ (as – g – f – g)

„If I trust you...“ (as – g – f – es)

„If I trust you...“ (as – g – d – c)

„If I trust you...“ (c – c – d – es)

Hauptstimme und Gegenstimme bilden Refrain V1 mit der ergänzenden Gegenstimme V2. Dabei beginnen fast alle Vocals auf Z3 des ersten Taktes und lassen so zu Beginn eines jeden Durchgangs der „Call&Response“-Teile Platz für andere Instrumente, wie beispielsweise die Kick-Drum. Lediglich in der Bridge beginnen die Vocals V3 auf Z1 des ersten Taktes, hier liegt aber auch ein Filter auf Drums und Bass, so gehen die Vocals nicht unter. Interessant ist ebenfalls, dass sich die zusammenhängenden Teile V1 und V2 nicht über vier-, acht- oder sechzehntaktige Blöcke entfalten, sondern über ein zwölftaktiges Schema¹⁹⁷, welches nicht dem Schema der Drums entspricht. Auf diesen Aspekt wird in „Groove-Struktur und Mix“ genauer eingegangen.

Es sind letzten Endes nicht die komplexe Struktur oder die Sampling-Quellen, welche von Fisher oder Reynolds besonders hervorgehoben werden; zentraler Fixpunkt ist die Bearbeitung der Vocals. Burial setzt auf Pitch-Shifting und Time-Stretching, um die Rhythmik und Harmonie seiner Samples zu bearbeiten. Mithilfe von Pitch-Shifting verändert er die Tonhöhe der Vocals und verschränkt sie mit den bereits vorhandenen Melodieverläufen der anderen Instrumente. Durch unterschiedliche Filterverläufe entsteht eine ‚morphende‘ Charakteristik, die zu jedem Zeitpunkt eine Veränderung des Vocals-Sounds suggeriert. Durch das Time-Stretching werden die Vocals an das Grundtempo und den Groove des Tracks angepasst. Es erzeugt allerdings auch eine besondere digitale Textur, die in vielen Musikproduktionen von Jungle bis Hyper-Pop zu hören ist und auch in *Ghosts Of My Life*, bezogen auf Breakbeats, besprochen wird:

[D]igital technology was exploited to produce sounds that had no pre-existing correlates. [...] Producers would also use the strange metallic excrescence that was produced when samples were slowed down and the software had to fill the gaps¹⁹⁸.

Verborgene Signale werden also hörbar.¹⁹⁹ ARK schreiben zum geisterhaften Sound des Time-Stretchings:

Rhythm may be one way humans have of accessing the subsistence of a more ghostly or subterranean temporality lurking in the shadows of the actualised digital event' (Ikoniadou 2014, 7). In this era of universal digitisation, in [Ikoniadou's] view, rhythm – and hence technical time, too – becomes the *Geisterstunde* [witching hour] of the undead fuzziness of binary code.²⁰⁰

¹⁹⁷ Wie es interessanterweise oft als Blues-Schema zu finden ist.

¹⁹⁸ Vgl. Rufige Kru 1993: *Ghosts Of My Life / Terminator II*. EP. Reinforced Records. In: Fisher, Mark 2014: S.30.

¹⁹⁹ Vgl. Fisher, Mark 2014: S.105

²⁰⁰ ARK (Malte Pelleter) 2019: »Arkestrated Rhythmachine Komplexities: Machinic Geisterstunde and Post-Soul Persistencies«. In: club transmediale 2019 – Persistence Magazine. Berlin: DISK. S. 62-67.

Hier wird anschaulich beschrieben, welche Wirkung Time-Stretching als ästhetische Strategie entfalten kann. Und in einer Konsequenz gleichwertiger Quellen, hat diese Beobachtung genau dort eine ontologische Komponente, denn der digitale vermittelte Rhythmus wird als zeitverändernde Dimension definiert. Das „hauntology“-Konzept geht hier aus Perspektive der Sound Studies in den ästhetischen Strategien digitaler Musikproduktion auf.

Basierend auf seinem Interview mit Burial stellt Mark Fisher dessen weitere Verbindungen zum „Hardcore-Kontinuum“ her. Burials Umgang mit Vocal-Samples und Effekten lasse sich auch in Dub-Techniken wiederfinden und biete Raum für Interpretationen:

Burial's treatment of voice has always been crucial to his sound. Too much dub influenced is content to simply erase the voice and turn up the echo, but Burial instinctively knew that dubbing is about veiling the song, about reducing it to a tantalising tissue of traces, a virtual object all the more beguiling because of its partial ‚desubstantialisation‘. But he is not so much influenced by dub as by the ‚vocal science‘ developed by Jungle, Garage and 2-step producers'.²⁰¹

Besonders interessant für die Analyse ist hier der Verweis auf Garage als Inspirationsquelle, denn Burial wird auf Rezeptionsebene durch sein Label Hyperdub und gewisse Szene-Topologien oft als Dubstep-Interpret wahrgenommen. Die ästhetischen Strategien gewinnt er aber aus unterschiedlichsten Strategien elektronischer Musik. Simon Reynolds geht dazu in seinem *Pitchfork*-Artikel von 2017 über *Untrue* besonders auf die Vocals ein und stellt eine Verbindung zum bereits genannten, US-amerikanischen Garage-Produzenten Todd Edwards her:

The spiritual yearning in Burial's music stems partly from the influence of Todd Edwards, an American garage producer whose impact in the UK far surpasses his modest profile in his homeland. A devout Christian whose music often bears titles like Isaiah 41:13 and ‚Saved My Life‘, Edwards developed a production style that he dubbed ‚The Sample Choir‘: chopping up soulful vocals into miniscule snippets, then weaving them into a rapturously rejoicing tapestry of gasps and blurts. Edwards' innovations contributed to the rise of ‚vocal science,‘ a term originally coined by UK dance pundit Anindya Bhattacharyya, which involves techniques of micro-editing vocal samples into new melodic and rhythmic patterns. This had been a fixture of UK rave music from the start, but Edwards' virtuosity pushed it to next level.²⁰²

Burial bestätigt seine Begeisterung für genau diese Ästhetik in Bezug auf Vocals in Garage und Jungle:

I'd love these vocals what would come in, not proper singing but cut-up and repeating, and executed coldly. It was into the cut-up singing as much as the dark basslines. Something happens when I hear the subs, the rolling drums and vocals together. [...], so as long as it had a bit of singing in it, it forgave the rest of the tune. Then I couldn't believe that I'd done

²⁰¹ Fisher, Mark 2014: S.104

²⁰² Reynolds, Simon 2017: *Why Burial's Untrue is the Most Important Electronic Album of the Century So Far*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/> (Stand 15.12.2020)

a tune that gave that feeling that proper records used to, and the vocal was the one thing that seemed to take the tune to that place.²⁰³

In der Offenlegung der ‚menschlichen‘ Aspekte sowohl der Samples als auch deren Dekonstruktion mit genannten Effekten findet sich eine eindeutige ästhetische Aussage Burials. Die Charakteristiken der Stimmen von Ray J oder Christina Aguilera sind mit ‚Fehlern‘ versehen, die sie interessant machen. Anders als bei exakt gerechneten Verläufen von Tonhöhe und Tempo sind diese Stimmen teilweise synkopiert. Atempausen oder andere natürliche, analoge Anteile der Stimme abseits der Tonhöhe tragen zum Klang bei und transportieren vor allem emotionalen Ausdruck. In „Archangel“ werden diese charakteristischen Eigenschaften bewusst verstärkt. Es sind die harmonischen Eigenheiten und die Textur der gospelähnlichen, expressionistischen Stimmen, welche er mit den verschiedenen Effekten besonders herausarbeitet. Burial nutzt hierfür Pitch-Shifting und Time-Stretching, fragmentierte Samples mit harten Schnitten und rhythmische Bearbeitung durch synkopierte Notenwerte. Seine Produktionspraxis mit – für heutige Verhältnisse – rudimentären Sequencing-Programmen (Stichwort Soundforge) könnte auch Teil dieser intuitiven Arbeit sein, da Ungenauigkeiten durch das Fehlen von konkreten Sceneries- und Taktanzeigen²⁰⁴ unweigerlich entstehen müssten.

Burial baut ‚menschliche‘ Maschinen-Tracks. Das ‚hyper-menschliche‘, ‚-digitale‘ und ‚-maschinelle‘ wird nebeneinander und zugleich in Frage gestellt. Darüber hinaus befinden sich Burials Stimmen immer ‚zwischen‘ klaren Identitäten, wie seine Aussage über geschlechterspezifische Sounds von Stimmen unterstreicht:

I like pitching down female vocals so they sound male, and pitching up male vocals so they sound like a girl singing.‘ This is apt as angels are supposed to be without gender. ‘Well that works nice with my tunes, kind of half boy half girl,’ he enthuses.²⁰⁵

Die exzessive Nutzung des Pitch-Shifting bildet hier das digitale Werkzeug für die Umsetzung dieser ästhetischen Konzeption.

5.3.4. Archangel_Ambient-Sounds & Effekte

In „Archangel“ sind nicht nur die rhythmisierten Samples und Instrumente mit Effekten bearbeitet; es wird zudem ein digitaler ‚Raum‘ durch sie aufgebaut. Burial erzeugt eine Film-Ästhetik mit Ambient-Sounds, die als unterlegte Textur, aber auch in einzelnen rhythmisierten Sounds, wahrgenommen werden können. So lässt sich hier zwischen Ambient-Sounds unterscheiden, die am Anfang und Ende des Tracks eine Geräuschkulisse etablieren oder das Frequenzspektrum innerhalb des Tracks

²⁰³ Fisher, Mark 2012: *Burial: Unedited Transcript*. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript (Stand 02.01.2021)

²⁰⁴ Vgl. Resident Advisor 2017: *Burial's Untrue: the making of a masterpiece* <https://www.youtube.com/watch?v=Et5B-zfAllo> (Stand 02.01.2021)

²⁰⁵ Fisher, Mark 2014: S.105

ergänzen und ausfüllen. Die ergänzenden Ambient-Sounds innerhalb der Groove-Struktur tauchen auch als rhythmisierende Effekte auf, welche über verschiedene Instrumente gelegt sind. Einige Stilmittel lassen sich typischen Dub-Techniken zuordnen, welche in vielen Produktionen des einflussreichen Dub-Sounds der 1970er und 1980er Jahre auftauchen und bis heute, besonders im „Hardcore-Kontinuum“, stilprägend sind. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass alle Spuren des Tracks mit Effekten bearbeitet sind. Die extensive Nutzung von Reverb-Effekten und High- und Low-Pass-Filtern sind wichtige Stilmittel für den Sound auf *Untrue*. Filter-Verläufe, teilweise automatisiert, sind hier als wichtiges Stilmittel zu differenzieren, denn sie werden gezielt als Unterstützung eingesetzt, um etwa Übergänge zu unterstreichen und einzelne Spuren hervorzuheben oder in den Hintergrund zu mixen. Im Kapitel „Groove-Struktur & Mix“ wird noch einmal näher darauf eingegangen.

Wie bereits am Anfang dieses Kapitels beschrieben, nutzt Burial verschiedene Samples und digitale Effekte, um ein Grundsetting zu etablieren, welches bereits vor Beginn des Tracks ausgebreitet wird - wie der intradiegetische Geräuschteppich eines Films. Dieser Eindruck wird durch verschiedene Samples aus dem Film *Blade Runner*²⁰⁶ in den ersten drei Takten des Tracks bestätigt. Zu hören sind verhallte Geräusche, Schritte von harten Absätzen auf Straßenbelag (Rick Deckard?), das Raseln von Ketten, das entfernte Grundrauschen einer industriellen oder urbanen Szenerie und das kaum wahrnehmbare Pfeifen eines Windzuges. Diese Geräusche tauchen über den Verlauf des Films immer wieder auf und sind eine Mischung aus dem Sounddesign des Films und der intradiegetischen Musik von Vangelis. Mit der Etablierung dieses Geräuschteppichs wirkt der Beginn des Tracks bei Einsetzen der Drums wie eine zweite Ebene, eine extradiegetische Filmmusik, die sich über die Szenerie legt.

Mark Fisher führt in seiner Analyse zu *Untrue* Ridley Scotts Film als Referenz an und spricht von einem „*Blade Runner* perma-drizzle“²⁰⁷, um ein weiteres Stilmittel zu beschreiben: das Knistern von Vinyl. Das „Crackle“ nimmt in Fishers Sonic Fiction eine wichtige Rolle ein. Er entdeckt Kontinuitäten im Umgang mit dem Vinylknistern als ästhetisches Element und zitiert Ian Penmans Artikel zu Trickys *Maxinquaye*: „Tricky and Pole’s ‘cracklology’ was a further development of dub’s materialist sorcery in which ‘the seam if its recording was turned inside out for us to hear and exult in.’“²⁰⁸ Darüber hinaus widmet Fisher sich in „Metaphysics of Crackle“²⁰⁹ ausführlich der Bedeutung von phonographischer Materialität in „Hauntology Music“. In der Synthese werden Fishers Beobachtungen dazu mitdiskutiert. In diesem Kapitel werden zunächst die ästhetischen Strategien rund um das Vinylknistern dargelegt. Das „Crackle“ ist als Sample über den gesamten Track hörbar und ist bereits in den ersten drei Takten, dem intradiegetischen Ambient-Setting, unterlegt. Ob das Sample vier

²⁰⁶ Scott, Ridley 1982: *Blade Runner*. DVD. Warner Bros.

²⁰⁷ Fisher, Mark 2014: S.98

²⁰⁸ Ebd.: S.98

²⁰⁹ Vgl. Fisher Mark 2013: *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*. In *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 (2). S.42-55.

Minuten ungeschnittenes Material wiedergibt oder bearbeitet und als Loop eingesetzt ist, lässt sich nicht heraushören. Im Track wird diese Spur an vielen Stellen mit einem Filter bearbeitet. Je nach Bedarf wird ein Low-Pass-Filter eingesetzt, um seine relative Lautstärke und Präsenz im Mix anzupassen. Andere Elemente wie Vocals oder Harmonie H1 werden dadurch mehr in den Vordergrund gestellt. Wenn etwa nur Drums und H1 zu hören sind, kann das Knistern klarer differenziert werden als in Sequenzen mit obertonreichen Elementen. Besonders am Anfang ist es im Mix sehr präsent (T1-16). Schon in den Takten danach wird ein Low-Pass-Filter eingesetzt, um den Vocals Platz zu verschaffen (T17-24). An einigen Stellen wird der Low-Pass-Filter wieder herausgedreht, wodurch das Sample sehr präsent in Erscheinung tritt. Dies passiert beispielsweise im Bridge-Teil (T93-100). Mit einem Fade-In des Filters wird zudem für kurze Zeit eine ‚Übergangsdynamik‘ erzeugt und der Übergang zwischen verschiedenen Sequenzen betont. Dies funktioniert hier über den dynamischen Akzent eines anschwellenden Sounds, der im nächsten Takt durch den Filter und Wegnahme einiger Elemente stark abfällt (T-25-28), um in einen leiseren Teil überzugehen. In T63 sowie T75-76 findet sich die gleiche Technik mit einem anderen ‚Crackle‘-Sound, das ebenfalls als dynamischer Ambient-Sound eingesetzt wird.

In der Analyse der Effekte wird deutlich, dass Burial stark von ästhetischen Strategien des Dub beeinflusst ist, was auch anhand weiterer Beispiele dargelegt werden kann.²¹⁰ Dub ist eine Produktions-Ästhetik, die zu Beginn der 1970er auf Jamaica populär wurde. Zentral für die Ausprägung dieser Sound-Ästhetik war die (Neu-)Bearbeitung von Reggae-Tracks auf analogen Mischpulten. Entsprechend sind (Re-)Mixing und der Einsatz von analogen Studio-Effekten essentielle ästhetische Strategien des Dub-Sounds. Das Mixing wird noch einmal im folgenden Kapitel angesprochen. Einige Dub-Strategien folgen nun aber vorweg.

in „Archangel“ durchgehend wahrnehmbar ist der Einsatz von Reverb auf allen Spuren. Als Beispiel dient hier etwa das Reverb auf der Snare (in Z4 der Grundfigur D1) oder den Vocal-Spuren. Das Pendant zu Burials Ambient-Sounds wird im Dub-Jargon „Kitchen Sink“ genannt. Grundsätzlich ist damit der Einsatz von Samples gemeint, die als rhythmisch oder harmonisch nicht-essentielle Spielereien im Mix landen. In „Archangel“ übernehmen sie eine noch stärkere Funktion und erzeugen die Grundstimmung des Tracks. Ebenfalls finden sich einige Dub-typische Drop-Outs im Track. Hier werden auf eine bestimmte Zählzeit einzelne Spuren, meist die Rhythmus-Sektion oder die Vocals, über die Konsole auf ‚solo‘ gestellt. Alle anderen Spuren werden in den ‚mute‘-Modus versetzt und hörbar ist nur noch das Ausklingen der Reverb-, Delay- und Echo-Effekte dieser Spuren. Zu hören ist dies zum Beispiel in T25: Drums und Vocals stehen ab einer genauen Zählzeit alleine, werden aber vom Ausklang der anderen Spuren begleitet. Ein Drop-Out erfolgt ebenfalls am Ende des

²¹⁰ Vgl. Olivas, Jesus Diego 2018: *Beat Techniques: Dub Production*. In: *zzounds Music Blog*. <https://blog.zzounds.com/2018/06/22/beat-techniques-dub-production> (Stand 15.12.20)

Tracks in T128. Hier werden die Vocals durch das ‚soloing‘ ab einer bestimmten Zählzeit isoliert und das langsam verhallende Ausklingen der Spur mit Reverb stark betont.

Burial nutzt außerdem Reverb-Shots, auch Reverb-Kick, Spring-Sound oder Spring-Reverb genannt. Diese werden erzeugt, indem auf kurze perkussive Sounds starkes Reverb gelegt wird. Dadurch entsteht eine Charakteristik, die, wie es die Bezeichnungen bereits erahnen lassen, wie ein Schuss oder ein zischender Schlag auf eine Metalloberfläche klingen. Als Stilmittel taucht diese Technik einige Male auf. Das „Crackle“ dient zu verschiedenen Zeitpunkten als Grundlage für Reverb-Kicks.²¹¹ Eine ähnliche Bedeutung hat das Riff, dessen Beschaffenheit zwar nicht dem ostinato der typischen Echo- und Delay-Effekte in Dub-Produktionen entspricht, jedoch bei Burial, mithilfe von Reverb-Effekten, für eine ähnliche, rhythmische Wirkung sorgt:

By ‚riff‘ I mean the short repeated segments of sound known as ostinatos in musicological terms, which are deployed singularly or in overlapped layers in drum parts, in melody fragments, as accompaniment, and as basslines. The riff is crucial in supporting improvisation and call and response exchanges.²¹²

In der Analyse kommt die Frage auf, wie Burial bei der Produktion der Effekte und Dub-Techniken vorgegangen ist. Es ist anhand der Interviews und anderer Quellen zu vermuten, dass er für *Untrue* digital produzierte. Strategien wie Drop-Outs oder Reverb-Kicks können aber auch über das digitale Interface in Verbindung mit einem analogen Mischpult erzeugt oder gänzlich digital nachgebaut und mit Automationen simuliert werden. Die Bearbeitung der Vocals ist klar als digitale Ästhetik zu erkennen, alle anderen Techniken sind auch analog möglich. Mit digitalen Sequencing-Programmen wie Ableton oder, wie in seinem Fall Soundforge²¹³, können die genannten Sounds und Effekte in ähnlicher Weise konstruiert werden. Deutlich wird an den aufgezeigten Beispielen, wie nahe Burial sich an den Ästhetiken des Dub bewegt, indem er sie entweder digital simuliert oder interpretiert. Schlussendlich sind es auch diese Strategien, welche ihn als Dubstep-Interpreten auszeichnen könnten. Steve Barrow zufolge könnte Burial eindeutig in einem Kontinuum ästhetischer Strategien verortet werden: „dub...is the virus infecting and mutating such musical styles as Jungle, House, Techno, Ambient and more“.²¹⁴

5.3.5. Archangel_Groove-Struktur & Mix

In diesem Teil der Analyse sollen oben genannte Elemente, Samples und digitale Instrumente sowie ihre Beziehung zueinander zusammengeführt werden. Das übergeordnete Zusammenspiel der

²¹¹ Vgl. T16, T51-52, T75-76, T128

²¹² Gunderson, Frank 2004: In: Goodman, Steve 2010: *Sonic Warfare*. Kapitel 29: 1985: Dub Virology. London. MIT Press. S.157

²¹³ Vgl. Hawthorn, Carlos 2017: *Burial's Untrue: the making of a masterpiece*. <https://ra.co/features/3102> (Stand 14.12.2020)

²¹⁴ Barrow, Steve 1995: *Version Therapy*. S.28-31. Wire No. 132. In: Goodman, Steve 2010. S.158f

Spuren stellt einen wichtigen Aspekt dar: die Groove-Struktur - das rhythmische Verhältnis der Spuren und das relationale Mixing - sind starke Faktoren der ästhetischen Wirkung.²¹⁵

Burial komponiert die Groove-Struktur von „Archangel“ mit klar getrennten Elementen. Insgesamt lassen sich vier Gruppen ausmachen: Drums (D1 + D2), Bass (MGS + B1-3), Vocals (V1-3) und Ambient-Sounds.²¹⁶ Während die Elemente in sich selbst teilweise sehr komplex gestaltet sind, wirkt die Makrostruktur des Tracks weit aufgeräumter. Sie kommt einer popmusik-typischen Komposition sogar sehr nahe. Es gibt stropfenartige Sequenzen, einen „Refrain“ sowie eine Bridge. Dabei zeigt sich in etwa folgendes Schema: Strophe – Refrain – Strophe – Refrain – Strophe – Bridge – Strophe – Refrain. Die kurzen stropfenartigen Teile werden im Folgenden Interludes genannt und Anfang und Ende des Tracks als Intro bzw. Outro bezeichnet.

Zentrales Element ist eine Sequenz von zwölf Takten, die hier als „Refrain“-Hauptteil betitelt wird. Klar im Vordergrund stehen V1 und V2, die jeweils von den Bassläufen B1 und B2 begleitet werden. Das orchestrale Sample MGS wird in dieser Sequenz ebenfalls immer ausgespielt, begleitet aber ausschließlich V1. Der Hauptteil wird im Track dreimal ausgespielt. Vor dem ersten Hauptteil leitet das Intro die Drums (D1), die Hauptmelodie (V1) sowie das harmonisierte Videospiel-Sample (MGS) ein. Zwischen den Hauptteilen liegen Interludes, in denen reduzierte Kombinationen von Drums und Bass-Elementen ausgespielt werden. In diesen Zwischensequenzen taucht das Sample MGS nicht auf, dadurch haben diese Abschnitte immer eine dynamisch reduziertere, stropfenartige Rolle. Ergänzend zu diesen beiden Sequenztypen wird in T93 für acht Takte eine Art Bridge-Sequenz ausgespielt, die aus D2, B3 und V3 besteht. Hier unterscheiden sich Rhythmus, Harmonie und Melodie klar von den anderen Sequenzen. Im Bridge-Teil wird erst Spannung aufgebaut, danach folgen vier Takte Interlude, in denen Spuren von Vocals als Ambient(Reverb)-Kicks und reduzierte Drums (D2) mit Filter gesetzt sind. Die starke Rücknahme von Obertönen, Lautstärke und Anschlägen wirkt wie ein „Schritt ins Leere“ oder um in der Genealogie des Tracks zu bleiben: wie der Moment des Absprungs des Protagonisten, der sich im Videospiel mit ausgebreiteten Armen in die Tiefe stürzt. Diese relative Stille wird dann effektiv vom Einsetzen der letzten Hauptsequenz abgelöst. Im anschließenden Outro endet die Harmonie auf dem öffnenden Basslauf B2. Begleitet von verschiedenen Reverb-Kicks endet der Track in T129 mit einem Drop-Out – nur noch der perkussive Klang eines Vocal(Reverb)-Kicks ist zu hören.

Neben der übergeordneten Groove-Struktur lassen sich zwischen einzelnen Elementen weitere relationale Strategien finden. Die Hauptsequenz besteht aus zwölf Takten. Diese Struktur folgt der Länge der Vocal-Sequenzen V1 und V2, welche hintereinander gesetzt sind. V2 hat dabei die Funktion einer „add-on“-Sequenz, im Intro wird sie etwa nur kurz ausgespielt und abgebrochen. Über den

²¹⁵ Siehe „Track-Ablauf“ im Anhang.

²¹⁶ Ambient-Sounds entstehen in „Archangel“ aus Vocal-Samples oder Umgebungs-Geräuschen (ua. Vinylknistern, Schläge auf Metall etc.).

Verlauf des Tracks wird deutlich, dass die Hauptsequenz als feststehende Struktur den Track dominiert. Oftmals sind Sample- oder Drum-Patterns von ‚Dance-Tracks‘ auf vier, acht oder sechzehn Takte geschnitten. Mit zwölf Takten ist die Hauptsequenz zwar in einer geraden Taktzahl gestaltet, sie sorgt aber für einen unregelmäßigen Ablauf. Alle anderen Sequenzen und einzelne Elemente wie Drums, Bassläufe oder Vocals sind viertaktige Patterns, welche teilweise wiederholt werden. Um die übergeordnete Struktur nicht durcheinander zu bringen, fungieren die Interludes hier als Verbindungsstücke zwischen den Hauptteilen. Vier- und achttaktige Sequenzen werden kombiniert, um jeweils auch zwölfaktige Sequenzen zu bilden. Es besteht ein klarer Fokus auf den drei „Call&Response“-Vocal-Samples, die sich zu V1 zusammensetzen und durch V2 ergänzt werden. Damit die Groove-Struktur nicht chaotisch wirkt, sind die Drums mit Grundfigur D als konstantes Element gesetzt. Sie verändern sich über den gesamten Track vergleichsweise wenig. Auch die Anschläge der Bassläufe sind mit diskreten Notenwerten gespielt und haben eher eine harmonische Funktion.

Wie bereits im Kapitel „Drums“ beschrieben, bildet bereits die Grundfigur D ein komplexes Pattern aus synkopierten und variierenden Anschlägen (Kick-Drum) und Zählzeiten (HiHats). Das MGS-Sample und die Vocal-Samples beginnen jeweils auf Z2 und. Viele Elemente verklingen nicht auf diskreten Zählzeiten und werden abgelöst, sondern überlappen in die nächste Sequenz. Dieser Effekt wird besonders oft durch die Ambient-Sounds erzeugt, deren Vocal- und Ambient-Reverb-Kicks vor allem in der Mitte und am Ende von Sequenzen auftauchen und nie auf Zählzeit 1 gesetzt sind.

Unter allen Spuren wird das „Crackle“-Sample als Geräuschfläche gesetzt. Das Knacken und Knistern wirkt rhythmisch wie ein unregelmäßiger Hi-hat-Sound aber hauptsächlich als frequenzbezogenes ‚Füllmaterial‘ in obertonarmen Sequenzen. Durch viele subtile Variationen innerhalb der Drum-, Bass- und Vocal-Patterns wirkt das Arrangement in stetiger Veränderung. Dieser Eindruck wird darüber hinaus durch unterschiedliche Vocal- und Ambient(Reverb)-Kicks unterstützt. Die Popsong-Struktur von „Archangel“ und die Hauptsequenz mit prägnant repetitiven Vocals wirken in ihrer klaren Ordnung konträr dazu. So entsteht ein Track, der zugleich komplex und klar geordnet erscheint.

Das Mixing nimmt in Burials Ästhetik eine ebenso gestaltende Rolle ein. Dementsprechend erscheint die Ordnung der unterschiedlichen Elemente im Frequenzbild klar definiert, jedoch hinaus wird das Verhältnis zwischen den einzelnen Spuren, im laufenden Track und damit in Echt-Zeit, ständig verändert. In der Analyse lagen die Spuren nicht getrennt vor, weshalb einige Beobachtungen nur anhand von subjektiven Eindrücken und Vermutungen nachverfolgt werden können. Trotzdem sollen hier einige Aspekte angesprochen werden, da sie sich als ästhetische Strategien definieren lassen. Burial produzierte *Untrue* laut Resident Advisor und anderen Quellen mit Soundforge.²¹⁷ In dieser

²¹⁷ Vgl. Hawthorn, Carlos 2017

Software werden Audiospuren als Wellenform angezeigt, jedoch keine genauen graphischen Hilfsmittel wie Taktstriche oder ‚Grids‘ bereitgestellt. Es ist also davon auszugehen, dass er die Spuren nach Gehör und ‚metrisch freihändig‘ setzte. Vielleicht ist unter anderen genau diese Voraussetzung auch der Grund für seinen detaillierte Praxis mit Automation und Filtern.

Wie bereits im vorherigen Kapitel festgehalten, haben Burials Produktionen einige direkte Bezüge zu Strategien des Dub. Auch das Mixing entspricht einem Klangbild der Dub-Ästhetik, denn alle Spuren sind durch Frequenzstaffelung klar voneinander getrennt.²¹⁸ Durch die Bearbeitung der EQs der einzelnen Spuren lässt sich näherungsweise eine Aufteilung ableiten. Die Bass-Spuren B1-3 sind im unteren Frequenzbereich angesiedelt. Sie haben zwar die Ästhetik eines, für Jungle oder Techno typischen Sub-Bass, kommen aber nach subjektivem Hören nicht in den Bereich unter 60-70 Hz. Durch leichte Distortion auf den Spuren sind sie im Obertonspektrum ebenfalls präsent. Die verschiedenen Bestandteile der Drums verteilen sich mit der Kick-Drum im tiefen, Snare und HiHats im mittleren bis oberen Frequenzbereich. Das Kick-Drum-Sample bewegt sich unter den Bassläufen, klingt aber im Attack-Bereich der Hüllkurve deutlich im mittleren Bereich. Im Obertonspektrum dominieren vor allem Ambient-Sounds sowie das MGS-Sample. Sie bewegen sich beide zwischen mittlerem und hohem Frequenzbereich. Durch starkes Reverb auf den Spuren und die Akzente der Reverb-Kicks sind sie besonders präsent. Ebenfalls wichtig ist hier die Textur des Vinylknisterns, des „Crackle“. Im Mix ist es über den gesamten Track, vor allem aber als obertonreicher Geräuschteppich wahrnehmbar. Die Vocals bewegen sich ebenfalls im oberen Frequenzbereich, wechseln aber durch Pitch-Shifting mit auf- und absteigenden Effektverläufen ständig zwischen mittlerem und hohem Frequenzbereich.

Genau hier zeigt sich Burials genuine Ästhetik. Die Frequenzen der jeweiligen Spuren verändern sich in der Echt-Zeit des Tracks, hier kommt seine komplexe Filter-Bearbeitung zur Blüte. Um dies zu verdeutlichen, lohnt etwa der Blick auf die Bridge-Sequenz. Ein Low-Pass-Filter wird auf die Drums gelegt und schafft so Raum für Vocals und Ambient-Sounds. Die Drums klingen gedämpft, wie ‚unter Wasser‘. So entsteht ein Klangbild, welches sich klar von der nachfolgenden Hauptsequenz absetzt und eine auffällige Dynamik erzeugt. Ein weiteres Beispiel stellen die Filter-Verläufe auf der „Crackle“-Spur dar. Je nachdem, wie viele obertonreiche Elemente in einer Sequenz gesetzt sind, wird das Vinylknistern entweder mit einem Low-Pass-Filter in den Hintergrund gestellt oder durch herausdrehen des Filters wieder präsenter. Diese subtraktive Strategie wird ebenfalls in der Synthese thematisiert, denn Mark Fisher formuliert hierzu einen Zusammenhang zwischen Dub und digitaler Ästhetik: den Begriff „dubtraction“²¹⁹. Anhand des Vocal-Mixes lässt sich das noch einmal ausdifferenzieren. Burial setzt sein Prinzip hier nachvollziehbar um, denn die Vocals repräsentieren je nach Zählzeit einzelne ‚Momentaufnahmen‘ von Effekt- und Filter-Verläufen. Diese Verläufe sind

²¹⁸ Vgl. Olivas, Jesus Diego 2018

²¹⁹ Goodman, Steve 2010: S.159

ständige Auf- oder Abwärts-Bewegungen und richten sich nach dem allgemeinen Frequenzbild der allgemeinen ‚Momentaufnahme‘ des Tracks. Sie dienen letztendlich dazu, Ordnung in die komplexe Klang-Collage zu bringen. Gleichzeitig entsteht aber auch ein dichtes Netz aus relational verlaufenden Spuren. Zwischen allen Spuren wird in den entscheidenden Momenten eine klare Trennung entwickelt, je nach Bedarf treten anderen Elemente in den Vor- oder Hintergrund. Dieses andauernde Spiel mit Dynamik, zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz, stellt eine der zentralen Strategien in Burials Sound dar.

Mit diesen Thesen wird das Verhältnis zwischen Rhythmus und Frequenzspektrum in dieser Analyse als Hauptmerkmal festgehalten. Groove-Struktur und Mix bedingen sich gegenseitig zu jeder Zeit. Zentrale Beobachtungen sind dabei: die Struktur orientiert sich mit allen vorhandenen Spuren am Mix. Ambient-Sounds sind dort gesetzt, wo obertonreiche Elemente fehlen. Das Mixing wird wichtig, wo viele Elemente gleichzeitig erklingen und eine Subtraktion von Frequenzen zur Aufteilung des Frequenzspektrums nötig ist. Hier laufen meist Low-Pass-Filter auf obertonreichen Spuren, um einzelne präziser zu platzieren. Das subtraktive Prinzip im Mixing gestaltet die Struktur noch einmal komplett neu; es stellt im Prinzip eine neue Dimension dar. Wo vorher nur die x-Achse der Groove-Struktur als zeitbezogene Achse steht, wird sie durch das Mixing als frequenzbezogene y-Achse ergänzt. Dieser imaginierte ‚Raum‘ ist das Spielfeld von Burials ästhetischen Strategien: Jeder Punkt in diesem Raum wirkt genau gesetzt. Alle Spuren können zu jeder Zeit in ein anderes Verhältnis von x- und y-Achse gebracht werden.

6. Synthese

6.1. Voraussetzungen für Mark Fishers Sonic Fictions

Zu Beginn der Synthese komme ich noch einmal zurück zur Ausgangsfrage: Wie funktioniert Mark Fishers Synthese von phonographischem Material und Theorie? Diese Frage lässt sich entlang einer Einordnung von Burial und „Archangel“ in Mark Fishers Wissens- und Erfahrungswelten vollziehen, die in dieser Arbeit als seine Sonic Fictions bezeichnet werden. Fishers persönliche Erfahrung spiegelt sich in seinen Texten insofern wider, als dass er versucht, alle Eindrücke und Erkenntnisse in ein gemeinsames, holistisches System zu überführen: seine Lebenswelt.

Das rahmende Element stellt seine Erfahrung der Postmoderne dar, die er als „Capitalist Realism“ bezeichnet. Wie bereits ausführlich beschrieben, sind für die Konstitution dieses ontologischen Systems soziale, politische und kulturelle Voraussetzungen nötig, in denen er die Entstehung von Burials Sound verortet. Nach Fishers Anschauung dekonstruieren, provozieren und kommentieren Burial und allgemein Künstler*innen der „Hauntology Music“ den reaktionären Geisteszustand, der von

äußeren Umständen des „Capitalist Realism“ erzeugt wird. Sie thematisieren die „zeitliche[...] Krise und (seine) Enttäuschung [...]“.²²⁰ „Hauntology“ wirkt dabei nicht nur als Ästhetisierung, sondern auch als ontologisches Konzept, welches die Reflektion von Wissen, Wissenschaftsgeschichte und kollektiver Erinnerung ermöglicht. Hier ist auch ein Anhaltspunkt erkennbar, wieso Mark Fisher nicht nur dystopische Bilder erzeugen möchte. Er sieht ein Potenzial, wenn auch ein kaum vorhandenes: [T]he tiniest event can tear a hole in the grey curtain of reaction [...].²²¹ Durch die Intensivierung des Problems soll eine radikale Reaktion entstehen. Diese kurze Zusammenfassung stellt in etwa seine kulturtheoretische und philosophische Auffassung dar. Natürlich sind hier einige Themen ausgelassen; zugunsten der Anschaulichkeit und der Prägnanz soll dies an dieser Stelle erst einmal genügen.

Psychologische Deutungen spielen ebenfalls eine große Rolle. Sie äußern sich nicht nur in seiner Rezeption und Interpretation von Autoren wie Sigmund Freud oder Herbert Marcuse. Zu Fishers Erfahrungswelt gehört auch der Umgang mit seinen Depressionen. In „good for nothing“²²², dem vorletzten Text aus *K-punk*, thematisiert er seine lebenslangen Probleme mit dieser Erkrankung und beschreibt seinen universitären und beruflichen Werdegang, der immer wieder von starken depressiven Episoden begleitet war. Für Fishers Sonic Fiction ist das Leben mit Depression vor allem relevant, weil Fisher seine Symptome politisiert. „[G]ood for nothing“ ist insbesondere eine Streitschrift, in der Fisher fordert, die Individualisierung von Depression als systematische Repression herrschender Klassen einzuordnen. Mit dem Begriff „magical voluntarism“²²³, welchen er von David Smail entlehnt, kritisiert er das Phänomen, dass im neoliberalen Kapitalismus einerseits die Verantwortung für eine ‚erfolgreiches‘ (Arbeits-)Leben den individuellen Entscheidungen Einzelner zugeschrieben und andererseits die Möglichkeit suggeriert werde, es wäre allen Menschen möglich, durch eigene Kraft sozial aufzusteigen, ganz gleich welcher Schicht, welchem Geschlecht oder welcher Herkunft sie entspringen. Die politische Dimension von Depression bedeutet für ihn, das Fehlen eines Klassenbewusstseins in einer leistungsorientierten Gesellschaft zu kritisieren und gleichzeitig dazu aufzurufen, diesen ungerechten Zustand durch politisches Engagement zu bekämpfen:

The rebuilding of class consciousness is a formidable task indeed, one that cannot be achieved by calling upon ready-made solutions - but, in spite of what our collective depression tells us, it can be done. Inventing new forms of political involvement, reviving institutions that have become decadent, converting privatised disaffection into politicised anger: all of this can happen, and when it does, who knows what is possible?²²⁴

In seiner Tätigkeit als Film- und Musikjournalist eröffnen sich weitere Aspekte seiner Wahrnehmung. Hier nimmt er oft eine dekonstruktive Haltung ein, in der gängige Perspektiven des Hörens und

²²⁰ Prüwer, Tobias 2015: „Altes Zeug auf höher auflösenden Bildschirmen“. *Pop-Theoretiker Mark Fisher über kulturellen Stillstand und den Ausbruch daraus*. <https://kreuzer-leipzig.de/2015/04/15/altes-zeug-auf-hoehere-aufloesenden-bildschirmen> (Stand 10.02.2021)

²²¹ Fisher, Mark 2008: S.80

²²² Vgl. Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: S.1115-1119.

²²³ Ebd.: S.1118f.

²²⁴ Ebd.: S.1119

Sehens gleichwertig behandelt, miteinander vertauscht und als ‚Erfahrungs-Matrix‘ gemäß der erwähnten x- und y-Achse audio-visueller Erfahrung interpretiert werden. Seine räumliche Beschreibung von Musik weist einerseits auf die Beschäftigung mit dem „spatial turn“ hin, andererseits auch auf den Blick des Cineasten und Filmkritikers. Seine Perspektive auf Musik gleicht dieser räumlichen Wahrnehmung ebenfalls, es ergeben sich auch hier einige Annahmen über Popmusik im Allgemeinen. Viele seiner Wertungen sind von einer negativen Sicht auf Reproduktion, Warenästhetik und Vermarktung von Popmusik begleitet. Im Retro-Sound der 2010er Jahre kulminiert für ihn der kulturelle Stillstand und die formale Nostalgie, der jegliche Subversion fehle. Nur wenige Künstler*innen bewertet er als reflektiert, wobei sein Hauptkriterium deren Umgang mit und Verschränkung von phonographischem Archivmaterial der Popmusik und digitaler Musikproduktion repräsentiert. Fisher wertet Musik in Kategorien, die von kompletter Bedeutungslosigkeit und ‚pastiche‘ bis zu klanggewordenem politischem Aktivismus reichen. Es geht ihm also auch um eine holistische Skala der für ihn wichtigen Ziele. Auch wenn das positivistische Denken ihm vordergründig zuwider erscheint, möchte er sich bei der Beschäftigung mit Musik und Film nicht von Fortschritts- und Innovationsnarrativen lösen. Insbesondere „Popular Modernism“ scheint für ein Konzept zu sein, mit dessen Wiederbelebung künstlerisch, sozial und politisch gearbeitet werden könne:

Im populären Modernismus konnte die Kultur herausfordernd und experimentell sein und war zugleich weit verbreitet. Ich diskutiere im Buch [Anm. *Ghosts Of My Life*] die Beispiele Post-Punk, Dance Music und die Filme von Stanley Kubrick. Neoliberalismus zerstörte allmählich, aber unerbittlich die Bedingungen, unter denen der populäre Modernismus gedeihen konnte. Er attackierte die direkten und – vielleicht noch wichtiger – die indirekten Quellen, die dieses Experimentieren unterstützten. Viele Dinge, die damals Künstler[*innen] die Zeit zum Experiment ermöglichten – BAföG, sozialer Wohnungsbau, Erwerbslosenunterstützung –, wurden begrenzt oder abgeschafft.²²⁵

Bezogen auf Burial findet sich für Fisher hier genau die Verbindung der Forderung nach einer sozial gerechten Politik und einer mündigen, anti-elitären und vorwärtsgewandten Kunst, die ihre Geschichte kennt:

Oder Burial: Seine Musik wurde heimgesucht von den Gespenstern der – damals – jüngsten Vergangenheit, der britischen elektronischen Dance Music der 1990er (Jungle, Garage, 2-step). Seine Musik stellte die Frage: Was geschah mit dem modernistischen Impuls in der Dance Music? Durch die 90er befand sie sich in einem Zustand mutierender Dynamik, wirbelte beständig neue unerwartete Sounds und Gefühle auf. Mitte der Nullerjahre gabs nichts Vergleichbares.²²⁶

Das obrige Zitat gibt hier eine weitere Perspektive von Fishers Sonic Fictions Preis, nämlich seine Rolle als Rezipient und Kritiker verschiedenster Subkulturen in der Musikszene des Großbritanniens der 1990er Jahre. Als Musiker trat er dabei weniger in Erscheinung – sein bekanntestes Projekt ist die Band D-Generation, deren einzige EP „Entropy in the UK“²²⁷ 1994 von Simon Reynolds

²²⁵ Prüwer, Tobias 2015

²²⁶ Ebd.

²²⁷ D-Generation 1994: *Entropy in the UK*. Mythago. EP. Manchester

rezensiert wurde: „D-Generation’s ‚psychedelic futurism‘ draws on ambient and jungle-music that’s absolutely NOW, absolutely BRITISH.“²²⁸ Interessant ist hier Reynolds Formulierung über den ‚futuristischen‘ und zugleich ‚britischen‘ Sound der Band. Damit sind verschiedene Assoziationen möglich: enthaltene Breakbeats sind Jungle- und Techno-Sounds, Gitarren- und Bass-Sounds erinnern an 1960er Psychedelic und Beat, Sampling und Effekte entsprechen UK Garage-oder Dub-Charakteristiken, Sprach- und Filmsamples könnten britischer Film- und Fernsehkultur entspringen. Texte und Coverdesign reflektieren britische Musikkultur von Sex Pistols („Anarchy in the UK“) über The Who („My Generation“) bis hin zu „No Future“-Samples als politische Aussagen.

In Hinblick auf Fishers Forderungen in seinen späten Blog- und Buchveröffentlichungen können auch in D-Generations Sound einige Aspekte dieser ästhetischen Vorstellungen, etwa des „Popular Modernism“ oder einer vorgreifenden „hauntology music“-Praxis, entdeckt werden. Jedoch sind Fishers Beobachtungen und seine rezeptiven Beiträge weitaus ergiebiger und sicherer zu belegen. Gerade seine Beiträge zur Bedeutung des „Hardcore-Kontinuums“ in UK und aktuellere Beobachtungen mit Rückbezug auf Künstler*innen wie Tricky oder Goldie sind aufschlussreich für seine Begeisterung für Burial. Angenommen Fisher hat diese Jahre so aktiv miterlebt wie er es schildert, wird klar, wieso er Burial als eine „elegy for the hardcore continuum“²²⁹ bezeichnet. Seine Erfahrung und seine emotionale Beziehung zu dieser vergangenen Zeit wird in Burials Musik thematisiert und stellt für Fisher die wichtige Frage - warum danach nichts gekommen ist. Diese Wertung ist nicht als gegeben anzunehmen; sie funktioniert hier lediglich als weitere Annahme in Fishers subjektiver Sonic Fiction. Wird das „Hardcore-Kontinuum“ als eigenständige Genealogie essentialisiert, entspricht dies eigentlich nicht der sonst den Positionen Fishers, gerade wenn „hauntology“ als post-strukturalistische Ontologie wirksam sein soll. Trotzdem ist eben jene Wirksamkeit des ‚Hardcore-Kontinuums“ eine Grundannahme Fishers, die als offene Frage und Interpretationsrahmen umgedeutet werden kann.

Ein weiterer Anhaltspunkt für die künstlerische Perspektive in Fishers Sonic Fiction stellt „On Vanishing Land“²³⁰ dar, ein 44-minütiges Audio-Essay, das Fisher mit Justin Barton produzierte und 2019 über Flatlines, einem Sub-Label von Hyperdub, veröffentlicht wurde. Das Album enthält gelesene Passagen von Fisher und Barton, in denen eine Art Spaziergang entlang einer Küste nachempfunden wird. Die ausführlichen Landschaftsbeschreibungen stechen hier besonders hervor. Unterlegt sind die Stimmen mit Ambient-Sounds und flächenartigen Synthesizern. Sie folgen dabei keinem erkennbaren Rhythmus und perkussive Elemente sind kaum vorhanden. Darüber hinaus sind die Sounds mit Reverb-Effekten versehen und entfalten eine ‚räumliche‘, ‚zeitlose‘ Ästhetik. In diesem Stück scheinen die verschiedenen künstlerischen Einflüsse Fishers effektiv zu wirken.

²²⁸ Reynolds, Simon 2018: *D-Generation – or, the dawn of k-punk*. <https://reynoldsretro.blogspot.com/2018/11/d-generation-or-dawn-of-k-punk.html> (Stand 10.02.2021).

²²⁹ Fisher, Mark 2014: S.98

²³⁰ Barton, Justing & Fisher, Mark 2019: *On Vanishing Land*. Digital. Flatlines/ Hyperdub. London.

Seiner Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Räumlichkeit von Musik verleiht er hier einen eigenen Ausdruck. In „On Vanishing Land“ drängt sich ein Vergleich zu Brian Enos „Ambient 4: On Land“²³¹ auf. Enos Sound wird oft mit dem Begriff Ambient in Verbindung gebracht, seine Konzeptalben rahmen auch konzeptuell Orte und Umwelten als ästhetische Spielräume. Auf die Historizität und rhythmische Wirkung von Ambient-Sounds wird an späterer Stelle noch einmal eingegangen.

Mark Fishers künstlerisches Wirken ist, wie „On Vanishing Land“ zeigt, auch eine sprach- und textbezogene Praxis innerhalb von Musikformaten. Die Form seiner Audio-Essays und Mixes²³² enthält immer auch Textpassagen von ihm oder längere Samples mit Literaturbezug. In der Betrachtung seines Gesamtwerks drängt sich also die Frage auf, wo sich seine dekonstruktive Theoriepraxis und künstlerische Musikpraxis treffen. Die Antwort darauf beschreibt genau, wie Mark Fishers Sonic Fiction funktioniert: Alle Quellen werden ohne Reihenfolge und hierarchische Zuordnung miteinander kombiniert. Dabei versucht er auch die jeweiligen Deutungsebenen der Quellen, bei Theorie und Philosophie also die ontologischen Inhalte, bei Musik die ästhetischen Strategien, genau zu dekonstruieren und ihre Wirkung in seiner bewusst subjektiven Sonic Fiction zu beschreiben. So werden eigentlich auch Ableitungen ermöglicht, die er sich offenbar nicht zutraut, da er ausschließlich theorie-basierte Aussagen macht. Fisher macht diesen entscheidenden Schritt nicht, obwohl er alle Perspektiven klar benennt. Eine Transferleistung traut er allem Anschein nach seinen Beobachtungen im wissenschaftlichen Sinn nicht zu. Macon Holt weist in ähnlichem Duktus auf die ungenutzten Potenziale von Fishers und Eshuns Arbeitsweise hin:

Their work brings out the critique and possibilities that inhere in the practices and artifacts of the culture that envelops and constitutes us. It intensifies the signal in particular ways and makes it not just audible but sonorous. This is not to say they were neutral in this. Leaving to one side the methodological impossibility of this, they are/were amplifiers, the mechanisms of which entail distortion. But something of the signal is always retained; the distortion just lets you know where the resonant frequencies are and gives you a tool to drown out some of the background sound while also producing something new and exciting.²³³

Die konkreten Anteile von theorie- und materialbezogenen Beobachtungen sollen auch in „Archangel“ erfasst werden, da sie exemplarisch auch die übergeordnete Frage nach der Wirksamkeit dieser Sonic Fiction beantworten könnten. Zunächst gilt es, Mark Fishers theoriebezogene Beobachtungen konkreten ästhetischen Strategien zuzuordnen und zu bewerten, ob diese auch in ihrer physikalischen wie metaphysischen Beschaffenheit den Aussagen Fishers entsprechen. Im nächsten Schritt soll das vorhandene Analyse-Material genau nach konkreten ästhetischen Strategien durchsucht werden, die Perspektiven Fishers ergänzen oder widersprechen könnten und aus Perspektive der Sound Studies weitere Erkenntnisse ermöglichen.

²³¹ Eno, Brian 1982: *Ambient 4: On Land*. LP. Editions EG. UK.

²³² Vgl. Mark Fishers Soundcloud-Profil <https://soundcloud.com/mark-fisher-12> (Stand 10.02.2021).

²³³ Holt, Macon 2019: S.40f

6.2. Von Theorie zu Material – Mark Fishers Bezüge zu ästhetischen Strategien in „Archangel“

Orientiert an Johannes Ismaiel-Wendts Analyseschritt der „Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten“²³⁴ soll in diesem Teil der Synthese von verschiedenen Theorieannahmen Fishers auf konkrete ästhetische Strategien geschlossen werden. Dabei soll in erster Linie nicht auf fehlerhafte oder ungenügende Vergleiche spekuliert werden, sondern eher aufgezeigt werden, wo die Verbindungslinien verschiedenster Perspektiven verlaufen. Welchen Klang haben Theoriekonzepte, wo entstehen diese Assoziationen und lassen sie sich in „Archangel“ klar zuordnen?²³⁵

Wie in der Hinführung beginnt die Zusammenfassung der Synthese mit der Ontologie „Capitalist Realism“. Mark Fisher teilt Popmusik in *Ghosts Of My Life* in eine ‚reflexive‘ Underground-Szene, dem „Hardcore-Kontinuum“, und dem „Mainstream“, welcher von formaler Nostalgie dominiert wird. Burial nimmt hier als Künstler eine Zwischenposition ein, denn der Erfolg von *Untrue*, welcher ihm sogar eine Mercury Prize-Nominierung einbrachte, zeichnet ihn als ‚Mainstream-tauglich‘ aus und könnte durch seine plötzliche Popularität auch ein Auslöser gewesen sein, das Album als zentrales ‚hauntology“-Beispiel in *Ghosts Of My Life* zu setzen. Fishers Wiederaufnahme des „Popular Modernism“-Begriffs passt ebenso ins Bild. Burial hält hier als sein Beispiel eines Musikers her, der etablierte Formen von Popkultur, wie Musik, Filme und Videospiele, rezipiert, siehe *Blade Runner* oder *Metal Gear Solid 2*. Er betreibt laut Fisher eine progressive, dekonstruktivistische Musikpraxis, die aktuelle Popmusik kritisch hinterfragt und durch modernistische ‚Experimente‘ modifiziert. Im Kontext etablierter Remix-Strategien dekonstruiert Burial seine Samples radikaler: Er verfremdet sie stärker und bewusster und legt die Materialität des phonographischen Materials offen. Elemente von Chart-Popmusik finden sich in „Archangel“ durch die Vocal-Samples von Ray J und Christina Aguilera. Obwohl sie verfremdet wurden, sind sie in den Original-Tracks klar zu erkennen. Der expressiv emotionale Ausdruck der Stimmen (die ‚billigen Reize‘?) kann hier als Strategie differenziert werden, die Burial übernimmt und in ihrem Charakter durch Pitch-Shifting und Filterverläufe in ihrer Wirkung noch verstärkt. Die textlichen Inhalte entsprechen in Motiven des Vermissens und Begehrens einer Nostalgie, die auch hier dem Lebensgefühl des „Capitalist Realism“ zugeordnet werden können und gleichzeitig in einem Pop-Song nicht fehl am Platz sind.

Als musikalische „Trauerarbeit“ im Wortlaut Derridas – bei Fisher „Elegie“ – wird „hauntology“ mit Burials Sound verknüpft. Einerseits über die subjektive, emotionale Wirkung, darüber hinaus aber auch über Burials Referenzen an die „Lost Futures“ des UK Sounds der 1990er Jahre. Fisher findet auf unterschiedlichen Ebenen Deutungsmöglichkeiten, diese sollen im Folgenden konkreten ästhetischen Strategien zugeordnet werden.

²³⁴ Ismaiel-Wendt 2011: S.65

²³⁵ Vgl. Eb.: S.65

Die erste Referenz erfolgt in *Ghosts Of My Life* allein schon durch den Titel des Buchs, welcher sich an den Rufige Krus Track „Ghosts Of My Life“ orientiert, was hier eine Brücke zwischen Fishers persönlicher Erfahrung und dem Prinzip der „Lost Futures“ herstellt. Wie die Analyse zeigt, lassen sich im Material einige Sounds und Grooves verschiedenen Spielarten zuordnen. Deutlich wird die subjektive Wirkung des „Hardcore-Kontinuums“ vor allem auf der Drums-Spur. Grundfigur D wird, neben variierenden HiHat-Schlägen, von Kick-Drum und Snare, mit einem modifizierten 2-Step-Grooves dominiert.²³⁶ Das schwankende Tempo des Grooves wird durch Burials minutiöse Bearbeitung der einzelnen Drum-Spuren intensiviert und zum ‚Motor‘ dieser „Lost Future“.

Im Bass entdeckt Fisher bei „Archangel“ ebenfalls eine indirekte Referenz zum Sound des britischen No U-Turn Labels:

„Kodwo Eshun compared the ‚harsh, roaring noise‘ of No U-Turn’s ‚hoover bass‘ with ‚the sound of a thousand car alarms going off simultaneously‘. The subdued bass on Burial is the spectral echo of a roar, burned-out cars remembering the noise they once made.“²³⁷

Auch auf den Bassläufen liegen Filter, jedoch kommt ein Distortion-Effekt im Obertonspektrum immer wieder klar zur Geltung. Diese Ästhetik ähnelt durch Distortion und kurze Attack-Einstellung klar den Bass-Sounds von Jungle-Tracks wie „Terminator“, allerdings ist die Distortion durch Filterung weniger ‚aggressiv‘ und B1-3 bewegen sich im unteren Bereich des Frequenzspektrums.

Weitere Bezüge zum „Hardcore-Kontinuum“, werden über die Beschaffenheit der Vocals, insbesondere der genutzten Effekte, hergestellt. Fisher sieht neben den Dub-Einflüssen eine klare Verbindung zur „[...] vocal science developed by Jungle, Garage and 2-step producers.“²³⁸

Bezogen auf die Ergebnisse der Analyse in Kapitel 5.3.3. ist insbesondere die Bearbeitung der Vocals der zentrale Anhaltspunkt für Fishers „hauntology“-Bezüge. Mark Fisher sucht auch bei Burial immer das Gesamtkonzept, so ist er auch in *Ghosts Of My Life* bemüht, jeden Aspekt seiner Beobachtungen auf „hauntology“ zu münzen. Bei den Vocals vollzieht er diese Verknüpfung sowohl auf der Inhaltsebene der Lyrics, auf das Sampling, und die Bearbeitung der Vocals. Er versucht dabei immer das Bild eines ‚Dazwischens‘ zu zeichnen. Die Wirksamkeit der Geister in der Gegenwart, äußern sich für ihn in einer Ästhetik, die eine klare Präsenz verneint und dies auch hörbar macht. Die Samples sind nicht klar zugeordnet und verlieren ihre ursprüngliche Symbolik, sie sind ungreifbar und verändern ständig ihre Form. Hier lassen sich klar das Pitch-Shifting, das Time-Stretching und die Filter-Verläufe zuordnen, welche Fisher umschreibt: „In the process of changing the pitch of the vocals, buried signals come to light.“²³⁹

²³⁶ Vgl. Fisher, Mark 2014: S.104

²³⁷ Ebd.: S.100

²³⁸ Ebd.: S.104

²³⁹ Ebd.: S.105

Im Interview mit Burial zitiert Fisher außerdem dessen Perspektive auf seine Vocals. Er verortet den ‚morphenden‘ Charakter der Vocals als Ästhetisierung der Frage nach geschlechtlicher Identität, sein „Archangel“ entziehe sich festgelegten Kategorien:

I heard this vocal and it doesn't say it but it sounds like ‚archangel‘ says Burial. [...] I like pitching down female vocals so they sound male, and pitching up male vocals so they sound like a girl singing.’ This is apt as angels are supposed to be without gender. ‘Well that works nice with my tunes, kind of half boy half girl,’ he enthuses. ‘I understand that moody thing, but some dance music is too male. Some Jungle tunes had a balance, the glow, the moodiness that comes from the presence of both girls and boys in the same tune. There’s tension because it’s close, but sometimes perfect together. I look like her. I am her.’²⁴⁰

Burial möchte eine Loslösung von der simulierten Emotion ‚authentischer‘ Charaktere vermitteln, mit der Stimmen in Popmusik für ihn personalisiert sind. Indem er das Abstrakte der Stimmen in den Vordergrund rücke, löse er sie von festgelegten Biographien und Narrativen.²⁴¹ Hier zeigt sich auch eine Verbindung zu Derrida, der laut Moishe Postone in *Marx‘ Gespenster* eine Kritik des „Präsentismus“ fordert, mit dem sich gegenwärtige Gesellschaften stabilisieren würden.²⁴² Fisher erwähnt diese Parallele selbst an einigen Stellen, etwa in „Metaphysics of Crackle“, wo er anmerkt, dass die Loslösung der Stimme vom Körper, die vorherrschende „Metaphysik der Präsenz“ durchbrechen könne. Während bei Derrida so Stimme und Schrift unterschieden werden könne, stelle er Stimme und Aufnahme gegenüber.²⁴³ Aus Perspektive der Sound Studies entspricht das R. Murray Schafers Begriff „schizophonia“, der beschreibt wie ein Klang von seiner Quelle abgelöst und neu kontextualisiert wird.²⁴⁴

Des Weiteren spricht Mark Fisher auch die Verortung der Vocals in einem musikalischen Raum an, damit also indirekt Mixing und Effekte. Dabei bezieht er sich auf seinen Begriff „dubtraction“²⁴⁵, der bereits in *Sonic Warfare* zu finden ist:

My problem with dubstep has been that in constituting dub as a positive entity, with no relation to the Song or to pop, it has too often missed the spectrality wrought by dub’s subtraction-in-process. [...] If, by contrast, Burial’s schizophonic hauntology has a 3D depth of field it is in part because of the way it grants a privileged role to voices under erasure, returning to dub’s phono-decentrism.”²⁴⁶

Fishers Perspektive auf Musik als räumliches Konstrukt verbindet sich hier mit seiner Deutung von „hauntology“ als subtraktive Praxis, im Sinne Derridas als Dekonstruktion. Durch das subtraktive Mixing, den Einsatz von Low-Pass-Filtern, wird der flüchtige Charakter der Vocals betont. Fishers grundsätzliche Perspektiven werden hier anschaulich zusammengesetzt. Die zeitliche Achse seiner

²⁴⁰ Ebd.: S.105

²⁴¹ Ebd.: S.105

²⁴² Postone, Moishe 1998

²⁴³ Vgl. Fisher, Mark 2013: S.49f

²⁴⁴ Vgl. Sterne, Jonathan 2012: *The Sound Studies Reader*. Routledge. New York/London. S.210

²⁴⁵ Vgl. Goodman, Steve 2010: *Sonic Warfare*. MIT Press. London. S.159

²⁴⁶ Fisher, Mark 2014: S.105

„hauntology“ besteht aus einer referenziellen Praxis, aus deren ästhetischer Perspektive Burial seine Vocals gestaltet, und aus den Verweisen auf die „Vocal Science“ von Jungle, 2-Step und Garage, mit denen er aktuelle Popmusik verfremdet. Hinzu kommt das Sampling von popkulturellen Referenzen aus *Blade Runner* und *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty*. Die räumliche Achse entsteht bei Fisher vor allem über die Auffassung von Reverb- und Delay-Effekten, die in Verbindung mit Ambient-Sounds und Vocals, eine Räumlichkeit entwickeln, die sich in seinem Verständnis, mit Jamesons „spatiality of the temporal“ interpretieren lassen.

Mit dem Bild der „Lost Futures“ kommt zudem eine Wertung hinzu, die sich sowohl der referenziellen Verortung Burials in das „Hardcore-Kontinuum“ zuordnen lässt, als auch zu Fishers Interpretation von „hauntology“ als Vektor durch einen Zeit-Raum, in dem alle Punkte erreicht werden können.²⁴⁷ Für diese Annahme ist seine Perspektive auf Sampling als Steuerungsinstrument durch diesen Raum wichtig. Die Materialität von Erinnerungen, konkret also die Materialität von Phonographie ist ebenfalls ein wichtiger Baustein. Daher ist das Phänomen des Vinylknisterns, des „Crackle“ als „sonic signature[...]“²⁴⁸ Burials auch so zentral gesetzt. In „Metaphysics of Crackle“ soll genau diese Beobachtung die ‚hauntologische‘ Dimension phonographischer Artefakte definieren.²⁴⁹ Fisher stellt die These auf, dass die Materialität von Phonographie in „Hauntology Music“ bewusst offengelegt wird, um den ‚Bruch in der Zeit‘ zu symbolisieren:

Modernity was built upon, technologies that made us all ghosts', and postmodernity could be defined as the succumbing of historical time to the spectral time of recording devices. Postmodern time presupposes ubiquitous recording technology, but postmodernity screens out the spectrality, naturalising the uncanniness of the recording apparatuses. Hauntology restores the uncanniness of recording by making the recorded surface audible again. [...] In sonic hauntology, we hear that time is out of joint. The joints are audible in the crackles, the hiss...²⁵⁰

An dieser Stelle tritt Fishers interpretative Auslegung am deutlichsten hervor, es bedarf der Bestätigung einer subjektiven Beobachtung, damit diese auch funktioniert. Sie wirft aber in jedem Grad der Zustimmung die Frage auf, wie die Phonographie als Symbol aufgeladen werden kann. Die Materialität von Erinnerung ist hier als Beispiel politischer und künstlerischer Medienkritik gemeint. Burial verkörpert für Fisher die ideale Praxis eines reflexiven „Popular Modernism“, der sowohl über das phonographische Material und die Praxis an selbigem subversive „Hauntology Music“ erfahrbar macht:

At a time of political reaction and restoration, when cultural innovation has stalled and even gone backwards, when “power . . . operates predictively as much as retrospectively” (Eshun 2003: 289), one function of hauntology is to keep insisting that there are futures beyond postmodernity’s terminal time. When the present has given up on the future, we must listen

247 Vgl. Ismaiel-Wendt 2011: S.20

248 Fisher, Mark 2014: S.104

249 Vgl. Fisher, Mark 2013: S.42

²⁵⁰ Ebd.: S.48

for the relics of the future in the unactivated potentials of the past.²⁵¹

6.3. Von Material zu Theorie – Ergänzungen zu „Archangel“ und Fishers Sonic Fictions

Wie die vorherigen Kapitel, inklusive der ausführlichen Analyse gezeigt haben, können bestimmte ästhetische Strategien aufgenommen werden, um Bilder oder Ideen zu potenzieren. In Mark Fishers Fall erfolgt das zu großen Teilen über seine subjektive Wahrnehmung einzelner Sounds und musikalischer Strukturen in Tracks. Allerdings versucht er meist ein zusammenhängendes Konzept zusammenzusetzen, in dessen System alle Beispiele oder Perspektiven gleichermaßen funktionieren müssen. Er verbindet ästhetische Strategien mit politischem Aktivismus, Perspektiven aus Philosophie und Kulturtheorie, eigener Psychologie und der Rezeption sowie Interpretation von Popkultur. Sampling steht dabei im Fokus, es sind jedoch eher die Samples und nicht die Sampling-Praxis, die dabei für ihn wichtig sind. Das „Crackle“ als Begleiterscheinung phonographischer Artefakte deutet er losgelöst von der technischen Funktionalität innerhalb des Tracks. Fishers Wahrnehmung folgt gemäß seines persönlichen Schreibstils immer einem holistischen Narrativ, das sich bei ihm nicht in Nischen oder spezielleren Themen verliert. Das bewirkt die Anschlussfähigkeit seiner Texte und könnte auch seine aktuelle Popularität erklären. Allerdings konnte die Analyse auch einige Leerstellen in Fishers Beobachtungen und neue Potenziale aufzeigen, die in diesem Kapitel noch einmal vertieft werden sollen.

Bezogen auf Gernot Böhme schreibt Johannes Ismaiel-Wendt: „Räumlichkeit ist eine Frage nach Wahrnehmung.“²⁵² Genau hier soll eine erneute Analyse ansetzen. Mark Fishers Wahrnehmung von Musik als ‚Zeit-Raum‘, die vom „spatial turn“ und referenziell-historischer „hauntology“ geprägt ist, vermittelt eine Perspektive, die Fisher allgemeine Deutungen ermöglicht und an einigen Stellen oberflächlich argumentiert. Gerade durch seine Fixierung auf das „Hardcore-Kontinuum“ lässt er sich zu Ortszuschreibungen hinreißen, die im Sinne seiner Argumentation über die Kontinuitäten zwischen Burial und dessen Inspirationsquellen hervorragend funktionieren. Gleichzeitig entsprechen sie aber nicht den ‚zeitbrechenden‘ Dimensionen, die er in seiner Sonic Fiction als potenziell wirksame Instrumente der Kritik und Subversion ausmacht. Wie Malte Pelleter treffend feststellt, schafft er es an dieser Stelle zwar die chronologische Linearität zu kritisieren, verbleibt aber ‚eingleisig‘ auf dem Zeitfeld zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁵³ In seiner Verbindung von „hauntology“ und Afrofuturismus in „Metaphysics of Crackle“ greift er Dub-Techniken als grundlegende Strategien auf, die „Hauntology Music“ vorausgegangen seien. Die Historizität von Dub wird

²⁵¹ Ebd.: S.53

²⁵² Vgl. Ismaiel-Wendt 2011: S.25f.

²⁵³ Vgl. Pelleter, Malte 2020: S.390

trotz des ‚zeitlosen‘ Ansatzes stark betont, was angesichts der biographischen Stils Fishers unvermeidbar ist:

[...] mixing tracks live as they're recorded; retaining the glitches and inspired errors, the hiss and crackle — all this is strikingly akin to early Seventies dubmeisters like King Tubby.²⁵⁴

Hier zeigt sich zwar eine Verbindungslinie zu Kodwo Eshun und letztendlich auch eine oft unterrepräsentierte Position Fishers, die aufzeigt, dass er die postkolonialen Aspekte in Eshuns *More Brilliant...* durchaus in seinen Narrativen berücksichtigt.²⁵⁵ Allerdings funktioniert die Verbindung zwischen ästhetischen Strategien und Theorie bedingt bzw. größtenteils auf interpretativer Ebene, denn einige Grundannahmen Fishers über die Funktion von Mixing und Effekten sind zu oberflächlich und teilweise falsch. Deshalb könnte die Analyse dieser Abweichungen ergänzende Ergebnisse produzieren.

Zuerst muss einer zentrale Annahme Fishers verändert werden. Track-Musik gestaltet keinen Raum; Track-Musik ordnet die Beziehung von Spuren, die gleichzeitig (digital) im Mix existieren. Nicht ein Raum und damit eine räumliche Zeitlinie muss angenommen werden, sondern die Existenz multipler Spuren und ihr Verhältnis zueinander.

„Eine grundlegende Kontingenz besteht in der Beziehung zwischen polymorpher, bewegungsgenerierter Musik und der Verortung von Musik.“²⁵⁶ Diese Annahme von Johannes Ismaiel-Wendt gibt Aufschluss darüber, welche verschiedenen Möglichkeiten sich ergeben, wenn die zeitliche Struktur von Musik, die physikalische Materialität der DAW, als Orientierungspunkt gewählt wird. Malte Pelleter nimmt sich dieser Aufgabe in *Futurhythmaschinen* an. Er verdeutlicht am Beispiel der Sampling-Praxis des Producers Paul C. wie ästhetische Strategien digitaler Musik „sonic hauntology“ modifizieren und ergänzen können. Paul C.s Auftrennung eines Stereo-Signals in zwei Mono-Spuren mittels ‚Panning‘, ermöglicht ihm, einen Drum-Loop aus einer Stereo-Summe auszulösen, und liefert gleichzeitig ein Beispiel für Pelleters Begriff der „Heterochronizität“²⁵⁷:

Jede Stereo-LP besteht bereits aus zwei parallel laufenden klanglichen Wirklichkeiten, übereinander geschichtet in just so vielen Frequenzbändern, wie der Equalizer trennen kann. Diese Heterogenität, die in der Materialität des Vinyls zusammengehalten wird, lässt sich immer feiner zergliedern – angefangen bei einem einfachen Dreh am Panorama- oder Frequenzregler.²⁵⁸

Der Sampler ist immer schon ein ‚Anachronizer, der die Zeit derealisiert‘. Wobei sich genauer formulieren ließe: Der Sampler ist ein Anachronizer, der zeitliches Multitracking, Heterochronizität, realisiert.²⁵⁹

²⁵⁴ Fisher, Mark 2013: S.43

²⁵⁵ Vgl. Ebd.: S.46

²⁵⁶ Ismaiel-Wendt, Johannes 2011: S.20

²⁵⁷ Vgl. Pelleter, Malte 2020: S.387

²⁵⁸ Ebd.: S.386

²⁵⁹ Ebd. S.386

Dementsprechend erkennt Pelleter, dass auch die von Fisher hochgeschätzten ästhetischen Strategien, wie dem exzessiven Time-Stretching im Jungle, bereits „Akkzelerationen ihrer unmittelbaren Vergangenheit [sind]. Und Burial ist sicherlich melancholisch, aber führt doch gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten auditiver Gestaltung, die hochaktuell ist.“²⁶⁰ In Burials Musik erkennt Mark Fisher das Prinzip der „hauntology“ vor allem, weil er die narrativen Aspekte der Samples und Sounds, ihre Metaphysik und weniger ihre physische Form interpretiert. Was lässt sich dazu also mit Malte Pelleters Perspektive der „Heterochronizität“ ergänzen?

Neben den referenziellen Inhalten der Samples bespricht Fisher auch Burials Rhythmik, die einen Zeitbruch suggerieren soll:

[...] Burial's beats are accordingly undead – like the tik-tok of an off-kilter metronome in an abandoned Silent Hill school, the klak-klak of graffiti-splashed ghost trains idling in sidings.²⁶¹

Hierzu kann die Annahme vertieft werden, dass Burials „hauntology“ stark durch den Rhythmus geprägt ist. Wie bereits in der Analyse aufgezeigt wurde, sind es etwa die komplexen Beziehungen der Drum-Sounds, die eine ‚Zeit aus den Fugen‘ suggerieren. Synkopierte Betonungen und variierende Schläge von Kick-Drum, Snare oder HiHat vermitteln das Bild eines unregelmäßigen Rhythmus. Dazu muss allerdings an dieser Stelle gesagt werden: Innerhalb des Tracks kann diese Unregelmäßigkeit nur interpretativ entdeckt werden. Burial hat in „Archangel“ zu jeder Zählzeit genau festgelegt, wann welcher Sound auf einer bestimmten Zählzeit ausgelöst wird. Auch wenn die Zählzeiten teilweise synkopiert sind und auch Attack-Zeiten, in Verbindung mit Lautstärke, den Charakter von Verzögerung und Beschleunigung - „dragging“ und „rushing“ - vermitteln, erweist sich „Archangel“ als zeitlich sehr genau konstruiert. Die Zeit ist hier nicht ‚aus den Fugen geraten‘. Trotz des unregelmäßigen Charakters vieler Samples wirkt sich das an keiner Stelle negativ auf den ‚flow‘ aus – ein Ergebnis, das vor allem auch durch das komplexe Mixing und die aufwendige Platzierung von Filter-Effekten funktioniert. Immer dort, wo Spuren verschiedener Sample-Sounds oder Instrumente aufeinandertreffen und dadurch Klangereignisse gleichzeitig passieren, nutzt Burial frequenzbezogene Filter-Verläufe, um an den benötigten Stellen Platz für bestimmte Elemente zu schaffen, sie zu betonen oder in den Hintergrund zu mixen. Hier kann die subtraktive Praxis des Dub, mit Fishers Worten „dubtraction“, als essentielle ästhetische Strategie verstanden werden. Aber auch wenn, wie in der Analyse vorgeschlagen, Fishers räumliche „hauntology“ mit der Verbindung von Mixing und Struktur als x- und y-Achse eines Tracks symbolisiert werden kann, funktioniert Musik als ‚Zeit-System‘ doch essentiell anders.

²⁶⁰ Ebd.: S.389f.

²⁶¹ Fisher, Mark 2014: S.99f

Für eine „hauntology“ der Track-Musik bedarf es Polyrythmik, denn nur dann sind unterschiedliche Zeiten gleichzeitig präsent. Nur dann kann die Annahme des imaginierten Raums durch parallele Spuren ersetzt werden. Zeit-diskrete Effekte, Reverb oder Delay erzeugen keinen realen Raum, sie lassen lediglich die Assoziation eines Raumes entstehen. In Burials Track ist Polyrythmik weniger im Verhältnis der Instrumente und ihren rhythmischen Strukturen zu finden, sondern in den – von Fisher nicht als rhythmisch wahrgenommenen Elementen – Ambient-Sounds. Zu Beginn des Tracks, in den ersten Sekunden, entfalten sie ihre polyrhythmische Wirkung. Der Ambient-„Raum“, das extradiegetische Ambient-„Setting“, in das „Archangel“ eingelassen ist, entsteht durch die hallenden Schritte, das unregelmäßige „perma-drizzle“ und die Delay-Sounds rasselnder Ketten. Durch Delay- und Hall-Effekte entsteht geplante Unregelmäßigkeit, hier wird Polyrythmik hörbar. Wie bereits kurz im Unterkapitel „Archangel_Drums“ angesprochen, kann auch das „Crackle“, obwohl es nur im Hintergrund läuft, nicht nur als Ambient-Sound und damit als klangliche Textur eingeordnet werden, sondern auch als HiHat-Sound, der als unregelmäßiges Element die Wirkung des Rhythmus stark beeinflusst. Steve Goodmans Argumentation zu Dub-Techniken als analoge Vorläufer für ästhetische Strategien innerhalb interpretierter digitaler ‚Räume‘ kann ergänzend zu dieser Argumentation Aufschluss bieten:

The sonic manipulations central to the process of dub versioning deploy electronic effects such as echo, delay and reverb as means to sonic seduction. All can, in the production of these virtualities, generate effects that simulate the physics of sound within a certain acoustic space, particularly the reflection of sonic vibrations off surfaces, for example, the wall that demarcate that space. The delay time within a physical space is dictated by the size of the room – the time the sound takes to bounce back. The sound that bounces back can be heard as a delayed and decayed version of the original sound. However, the conceptual power of such effects is in their potential to pre-empt virtual sonic spaces that do not actually exist, populating real spaces with audio hallucinations. Moreover, they hack into sonic objects, catalyzing mutations into monstrous uncontrollable morphologies. In sonic processes such as delay, a tendency to tip over as the intensity of the source resonates with reflected vibrations can result in an escalative, positive feedback spiral. A sonic entity can suddenly flip over into a field of sound.²⁶²

Die ästhetische Wirkung der beschriebenen Mutationen, der ‚monströsen und unkontrollierbaren Morphologien‘²⁶³, soll hier als ergänzende Kategorie einer „sonic hauntology“ erfasst werden. Goodmans Umschreibung von Sounds als auditive Halluzinationen entspricht dem ‚Geisterhaften‘, dem zeitlichen ‚Dazwischen‘, dem „no longer, not yet,“, der Auflösung einer direkten Präsenz, die auf einem anderen Kanal liegt, aber trotzdem wirkt. Die Feedback-Spirale holt uns ein. „Lost Futures“ entfalten ihre geisterhafte Präsenz durch die Ausbreitung des „Dub-Virus“, dem verstärkten Ausklingen der Dub-Effekte. Mit dem Begriff „Heterochronizität“ lässt sich diese Kategorie beschreiben und in verschiedenen Anwendungen aufgreifen.

262 Goodman, Steve 2010: S.159f.

263 Vgl. Ebd.: S.59f.

Malte Pelleeters Beispiele des „Funk in der Minimaldimension der Mikrorhythmik [...] und das HipHop-Sampling auf vinylhistorischen Maßstab“²⁶⁴, kann hier noch um die imaginierte Flächenwirkung von Ambient-Sounds ergänzt werden, denn alle Beispiele befassen sich mit dem Verhältnis von Spuren-Beziehungen in verschiedenen ‚Maßstäben‘ musikalischer Zeit. An dieser Stelle soll noch einmal das Zitat von Eleni Ikoniadou erwähnt werden:

Rhythm may be one way humans have of accessing the subsistence of a more ghostly or subterranean temporality lurking in the shadows of the actualised digital event.²⁶⁵

Auch ein Ambient-Sound hat einen spezifischen Rhythmus, eine spezifische Geschwindigkeit. In „Archangel“ wird dieser Rhythmus aber im Kontext der dominanten Groove-Struktur von Drums, Bassläufen und Vocals übertönt, die Aufmerksamkeit wird abgelenkt. Trotzdem wirken die Ambient-Sounds, teilweise wie eine unabhängige Spur im Track, daher auch die Assoziation eines intradiegetischen Musikstücks in einem Film, wie zu Beginn dieser Arbeit beschrieben. Time-Stretching wird hier im Sinne einer digitalen Anwendung zwar nicht betrieben, aber die Ambient-Sounds strecken sich über den gesamten Track. Sie sollten nicht länger als ‚beatless‘ angesehen werden, wenn es doch diese Sounds sind, die durch ihren unabhängigen Rhythmus an vielen Stellen in „Archangel“ genau die schwankende Polyrythmik bewirken, die Fisher beschreibt.

Eine Manipulation von Samples durch Time-Stretching ist in vielen Tracks durch starke Tempowechsel hörbar. Die Wirkung dieser Ästhetik wird von Mark Fisher etwa durch einen Verweis auf Eshuns Beschreibung von Jungle als „libidinisierung der Angst selbst, eine Transformation von Kampf- und Fluchtimpulsen in Freude“²⁶⁶ deutlich. Dieser rhythmischen ‚Überforderungsmaschine‘ kann mit dem abstrakten Tempo ‚flächiger‘ Ambient-Sounds auf Basis von Reverb- und Delay-Feedbacks eine ästhetische Ergänzung zugewiesen werden, die nicht unbedingt polar eingestuft werden muss. Im rhythmischen Kontext von „Archangel“ treffen Spuren mit unterschiedlichem Tempo nicht aufeinander, sondern sie laufen parallel. Sie erzeugen so die gewünschte „Heterochronizität“ einer digitalen „sonic hauntology“ musikalischer Klangereignisse.

6.4. Burial und „hauntology“ als ‚Zeitgeister‘ aktueller Popmusik

Auch wenn Mark Fisher seine Positionen bewusst nie essentialisiert, beinhalten sie immer starke Wertungen über Popmusik. Verschiedene Argumentationen, gerade in Hinblick auf Fishers Kritik an der formalen Nostalgie aktueller Popmusik wurden in dieser Arbeit bereits beschrieben. Wie die Analyse zeigt, ist aber auch Burials „Archangel“ nicht frei von einem gewissen Pop-Appeal. Einen Aspekt, den Fisher nicht kritisiert, sondern eher lobt. Symbolisiert der Erfolg von *Untrue* für ihn einen

264 Pelleeter, Malte 2020: S.390

265 ARK (Malte Pelleeter) 2019: S. 62-67

266 Fisher, Mark 2014: S.31

Schritt in die Richtung des „Popular Modernism“? Fishers Perspektiven als Musikkritiker folgen den beschriebenen Regeln seiner Sonic Fiction und können selektiv, wenn gleich auch differenziert, erscheinen. Sein Material erstreckt sich größtenteils bis Ende der 2000er, die Entwicklungen danach hat er wenig kommentiert. Was lässt sich in aktuelleren Beispielen finden? Und welche ästhetischen Strategien sind ausgehend von einer „sonic hauntology“ auch in aktuellerer Popmusik zu finden?

In einem aufgezeichneten Vortrag von 2020 referiert der Mastering-Ingenieur Alan Silverman über die Zukunft des Masterings in Zeiten von Musik-Streaming. Darin beschreibt er einige Medien-sprünge bis zur Gegenwart, unter anderem auch den ‚Loudness-War‘, den auch Steve Goodman erwähnt und als „overuse of compression“ bewertet.²⁶⁷ Um 2018 habe durch einige technische Entwicklungen eine Art Paradigmenwechsel stattgefunden, indem von der Normalisierung von Peaks zur Normalisierung der Loudness gewechselt werden konnte.²⁶⁸ Mit der Absenkung der Peak-Amplitude konnte zuvor lediglich die relative Lautstärke, das Level, erhöht werden; der Dynamikumfang wurde durch starke Kompression aber verkleinert. Durch festgelegte Einheiten, mit denen die Loudness gemessen werden kann, ist es nun möglich, Tracks einem bestimmten Level zuzuweisen und somit, zumindest auf Streaming bezogen, einheitliche Werte zu setzen.²⁶⁹ Mit dem Verlust der Kontrolle über die Loudness fokussiert sich die ‚Studio-Musikwelt‘, nach Silvermans Aussage, wieder auf die Dynamik innerhalb der Amplitude. Mit mehr Headroom zur Verfügung könne auch wieder ästhetisch subtiler gearbeitet werden. Pitch, Balance oder Tone würden als Parameter ästhetischer Strategien wieder wichtiger. Hier kann eine Verbindung zu Burial gezogen werden. Denn genau diese Voraussetzungen sind für seine Strategie prädestiniert, die Groove-Struktur und das Mixing zu gestalten. In „Archangel“ entsteht frequenzielle Dynamik durch Filter-Verläufe, einem variierenden Frequenzspektrum der verschiedenen Sounds und Instrumente und dem subtraktiven Prinzip des Mixings in der Tradition eines digitalen Dub-Sounds. Silverman zieht in seinem Vortrag auch einen Vergleich zum Sound in Kinos²⁷⁰, wo die Peaks lediglich für die Obertöne genutzt werden. Ähnlich verhält es sich bei Burial, der Distortion in den Obertönen nur nutzt, um für Übergänge oder dramaturgische Höhepunkte die volle Loudness auszunutzen.

In aktueller Popmusik findet sich das Spiel mit der Dynamik an vielen Stellen. Billie Eilishs „bad guy“²⁷¹ oder „you should see me in a crown“²⁷² sind Tracks, in denen mit Loudness gespielt, diese offen gelegt und dekonstruiert wird. Die flüsternde Stimme Eilishs setzt sich glasklar über verzerrte Bassläufe und lärmende Synthesizer hinweg. Dieses digitale „Crooning“ entspricht im Popmusik-Kontext schon eher einem „Popular Modernism“, wie Fisher ihn sich wünscht. Als weiteres Beispiel

²⁶⁷ Goodman, Steve 2010: S.191

²⁶⁸ Vgl. Silverman, Alan/ SonicScoop 2020: *The Future of Mastering: Loudness in the Age of Music Streaming*. <https://www.youtube.com/watch?v=EiRMYoqU3ys&t=402s> (Stand 08.10.2020). 08:55 min

²⁶⁹ Vgl. Ebd.: 15:40 min

²⁷⁰ Vgl. Ebd.: 12:33 min

²⁷¹ Vgl. O’Connell, Billie Eilish & O’Connell Finneas 2019: *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*. LP. Darkroom/ Interscope Records.

²⁷² Vgl. Ebd.

kann hier SOPHIE genannt werden, die den Pop-Begriff weiter potenziert hat, indem sie das dynamische Potenzial im Mix, wie in „Faceshopping“²⁷³, ausreizte. Die Vocal-Sounds in diesen Tracks, weisen auf die Stimmbearbeitung als nicht mehr naturalisierende, sondern experimentelle Praxis im Pop-Kontext hin. Youtuber David Bruce kommentiert den „Underwater-Sound“ vieler Tracks, der sich seiner Ansicht nach durchgesetzt habe, unter der Annahme, dass Producer*innen breiteren Frequenzumfang für stark bearbeitete Rap-Vocals ‚freimachen‘ wollten. Dies habe sich flächendeckend im Pop durchgesetzt.²⁷⁴ Interessanterweise verweist er auch auf rhythmisierte Samples und die Wahrnehmung von Effekten als filmähnliches Sound Design innerhalb von Tracks. Producer Finneas O’Connell wird im Video zitiert, er interpretiere erzählerische Aspekte und erstelle dazu Sounds – hier etwa das Streichholz als Snare im Track zur pyromanischen Fantasie.²⁷⁵ Was bei diesem Beispiel die Assoziation von Textur erzeugt, ist vergleichbar zu Burials ‚Track im Film‘, entstehend aus der komplexen Verschränkung von frequentieller Bearbeitung und Groove-Struktur.

In einem anderen Beispiel, dem 2016 erschienen Album *blonde* von Frank Ocean, finden sich weitere modernistisch anmutende Strategien sowie der narrative Charakter eines „hauntology“-Albums. Einige Texte handeln vom Vermissten und vom Verlassen sein. Dazu kommen phonographische Erinnerungsfetzen im Hidden-Track „Futura Free.“²⁷⁶ Besonders eindrücklich wirkt der Track „Solo“²⁷⁷. Nicht nur die Prog-Rock Samples aus Todd Rundgrens „Flamingo“²⁷⁸, sondern auch der Rhythmus, dem sich die Stimme hier unterordnet, lässt eine Dimension von „hauntology“ entstehen, die in dieser Arbeit so noch nicht gehört werden konnte. Oceans Vocals folgen einem Rhythmus, der als Spur nicht hörbar ist. Lediglich eine Orgelbegleitung ordnet sich der Stimme unter. Es macht den Anschein, als wäre die Drums-Spur gelöscht oder ‚gemutet‘ worden – aber trotzdem virtuell effektiv. Entspricht das Steve Goodmans Begriff des „Unsound“²⁷⁹? Unhörbares Audio, nicht präsent, aber trotzdem ‚spürbar‘, die gemutete, aber wirksame Spur – „hauntology“?

Seiner selektiven Wahrnehmung ist sich Mark Fisher durchaus bewusst, versucht er doch immer Beispiele aus seiner unmittelbaren kulturellen Umwelt zu wählen. Sein Fokus auf britische Popkultur verwehrt ihm jedoch einige Einblicke, wie auch Malte Pelleter feststellt. HipHop als tonangebende Sound-Kultur beinhaltet nämlich als „Archiv-Musik“²⁸⁰ genau die Praxis, welche Fisher eigentlich auch als „hauntology“ bezeichnen sollte. Pelleter betrachtet Fishers „hauntology“ in diesem Zusammenhang als negativistische Bewertung einer stagnierenden Musikkultur:

²⁷³ Vgl. SOPHIE 2018: *Oil of Every Pearl's Un-Insides*. LP. Future Classic. Strawberry Hills, AUS.

²⁷⁴ Vgl. Bruce, David (David Bruce Composer) 2020: *The Subtle Art of Modern Pop Production*. <https://www.youtube.com/watch?v=dwexkS4Djb8> (Stand 20.02.2021). 04:32 min

²⁷⁵ Vgl. Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Ocean, Frank 2016: *Blonde*. LP. Boys Don't Cry/ XL Recordings. London. 05:15 min.

²⁷⁷ Vgl. Ebd.

²⁷⁸ Vgl. Rundgren, Todd 1973: *A Wizard, a True Star*. LP. Bearsville Records. Bearsville, NY.

²⁷⁹ Goodman, Steve 2010: S.184

²⁸⁰ Pelleter, Malte 2020: S.390

Ich kenne kaum Textpassagen, in denen Fisher über HipHop schreibt, abseits von Drakes depressivem Hedonismus. Und das ist vielleicht kein Zufall, insofern HipHop-Sampling mir in hauntologischen Begriffen nicht aufzugehen scheint. HipHop war schon immer eine Archiv-Musik, eine Musik über andere, über vergangene Musiken. *Diggin In The Crates*. Das Buddeln in den staubigen Plattenkisten wadet knietief durch die Schlacke längst verklungener Klänge. Aber insbesondere Paul C. und die Begeisterung, die seinem Sample-Chopping bis heute entgegengebracht wird, sind das beste Beispiel dafür, dass diese hochgradig Vergangenheits-gesättigte Musik, [sic] immer auch zugleich futuristisch war und ist. »Give The Drummer Some« ist ein Track über die 1988er Möglichkeit von Funk. Der Versuch die kunstvolle Heterochronizität des original Funky Drummers an der Maschine neu zu entwickeln.²⁸¹

Anders als Malte Pelleter sich hier positioniert, schließt „hauntology“ eine positivistische Wertung der Sampling- und Bearbeitungspraxis nicht aus. Es ist vielmehr die Bewusstmachung der Künstler*innen, wie sie mit ihrem Material umgehen und wie es der Hörerschaft vermittelt wird. Die Referenz als Zeugnis von Geschichtsbewusstsein muss heute nicht mehr ausreichen, sie kann im Sinne eines reflexiven Verständnisses von Zeitlichkeit auch im Sampling offen liegen. Durch Pitch-Shifting, Time-Stretching, „chopping&screwing“, Breakbeats und Scratches wurde diese Sichtweise materialisiert.

Auch das „Digging In The Crates“ ist in den letzten 5 Jahren wieder wichtiger geworden. Mit dem massiven Anstieg von Re-Releases hat sich eine Neuausrichtung auf phonographisches Material entwickelt, die als weitere Kategorie einer „sonic hauntology“ betrachtet werden könnte. Entgegen einer Praxis wie Mark Ronson und andere sie betreiben, versucht das Prinzip Re-Release nicht als innovatives Sprungbrett für formale ‚Retro-Future‘ zu funktionieren. Es ist eher das Prinzip einer ‚isolierten‘ Zeitspanne, welche hier wirkt. Dabei scheint es vor allem darum zu gehen, noch tiefer zu graben als jemals zuvor. So werden in den letzten Jahren verschiedenste Sounds (wieder-)entdeckt, die für einige Jahrzehnte, verschwunden waren, als durchgespielt, altmodisch oder sogar peinlich galten. Seien es Compilations von Berliner Post-Punk Bands²⁸², Aufnahmen für Theater- und Tanzstücke,²⁸³ elektronische Musik aus Brasilien zwischen 1978 und 1992²⁸⁴ oder Conrad Schnitzlers koloniale Fieberträume.²⁸⁵ Es ist entgegen früherer Zeiten möglich, Phonographie im Kontext ihrer Zeit zu sehen und die identitätsstiftenden Anteile bewusst auszublenden bzw genau dieses Vorhaben indirekt zu proklamieren. Texte und symbolische Aufladung werden nicht priorisiert, es geht bei diesen Re-Releases um die Materialität, die Textur – sprich: das ‚immer noch‘ für Fishers formale Nostalgie? Eine Antwort darauf ist schwierig, denn in der Flut dieser Veröffentlichungen befinden sich bestimmt auch politisch problematische Inhalte. Die Bereitschaft, sich mit unzugänglichen und

²⁸¹ Ebd.: S.390

²⁸² Leben und Arbeiten 1982. In: V.A. 2018: *JD Twitch presents: Kreaturen der Nacht. Deutsche Post-Punk Subkultur 1980-1985*. Strut Records. London

²⁸³ Vgl. V.A 2020: *Music For Dance & Theatre – Volume One*. EP. Music From Memory. Amsterdam

²⁸⁴ Vgl. V.A. 2017: *Outro Tempo – Electronic And Contemporary Music From Brazil 1978-1992*. LP. Music From Memory. Amsterdam

²⁸⁵ Vgl. Schnitzler, Conrad 1981: *Con 3*. LP. Sky Records. Hamburg.

sperrigen Inhalten des phonographischen Giftschranks auseinanderzusetzen, zeugt jedenfalls von einem neuen Verständnis. Hauntology“ ist auch der Umgang mit dem ‚schwierigen Erbe‘, Hamlets Heimsuchung durch den partiarchalen Vater, Europas und Deutschlands Verantwortung für die Kolonialzeit, neo-liberale Geschichtsschreibung zugunsten vorgeschobener Fortschrittsnarrative.

Mit einem Überblick über das gesamte Material dieser Arbeit erscheint der Eindruck gegeben, dass Mark Fishers „Popular Modernism“, entgegen seiner Einschätzung, in vielen Studios am Werk ist. Die subversiven Strategien sind, trotz fehlender Fördertöpfe in der Praxis zu finden, seien sie nur mit einem alten Rechner, einer gecrackten DAW, einem billigen Mikrofon und einem MIDI-Keyboard entstanden. Natürlich finden sich modernistische Techniken auch in den teuren Studios der Hit-Producer*innen, aber parallel dazu entwickeln sich niedrigschwellige, demokratische Wissensnetzwerke zu Studioproduktion und Musikpraxis in Chatgruppen und Patreon-Communities. Der ‚Future Shock‘ kann niemanden abhalten, sich mit Musik auseinanderzusetzen. Die Gameification-Angebote von Apps und sozialen Medien haben besonders in Zeiten der Covid19-Pandemie gezeigt, dass sich Milliarden von Menschen für modernistisch verstandene Ästhetiken interessieren. Ein kurzzeitiger Hype wurde etwa auf Tik-Tok ausgelöst, als eine größere Community The Caretaker entdeckte, einen der bekanntesten Vertreter der sogenannten „Hauntology Music“. ²⁸⁶ Im Anschluss teilten viele User*innen ihre subjektiven Hörerfahrungen ihrer mehrstündigen Listening Sessions von *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* ²⁸⁷ und anderen Alben Leyland Kirbys. Abstraktere Sounds und Strukturen scheinen auch die jüngeren Generationen nicht abzuschrecken, aber ist das überraschend?

In jedem Fall kann die Diskussion um „hauntology“ neue Perspektiven in Phonographie und Musikpraxis einfließen lassen, woraus sich Beiträge zu gesellschaftlichen Fragen erzeugen ließen – Sound als ‚Theorie-Maschine‘. Wie Phoebe Braithwaite in *Tribune* argumentiert, war es Mark Fishers expliziter Wunsch, systemischen Wandel zu forcieren. Die Kritik in seinen Sonic Fictions dient letztendlich immer dem Ziel, Kollektivität und Solidarität zu erzeugen:

The aim was to imagine new ways of getting through to one another. ‚We on the left have had it wrong for a while,‘ he writes: ‚it is not that we are anti-capitalist, but that capitalism is anti-us. It is only by “unforgetting” our collective capacity to produce, care and enjoy, that we will overcome it.‘ ²⁸⁸

²⁸⁶ Maagard, Marius 2021: *Die Challenge der Demenz. Wie TikTok das Musikverhalten ändert.* <https://taz.de/Wie-TikTok-das-Musikverhalten-aendert/15747674> (Stand 08.02.2021)

²⁸⁷ Kirby, Leyland 2006: *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*. Digital. History Always Favors the Winners. Krakau.

²⁸⁸ Braithwaite, Phoebe 2019: *Mark Fisher's Popular Modernism.* <https://tribunemaq.co.uk/2019/01/mark-fisher-kpunk-popular-modernism> (Stand 10.02.2021).

7. Mark Fishers Sonic Fiction als Gegenstand einer subjektiven „Syrrhesis Fiction“

7.1. „Syrrhesis Fiction“ als Methodologie subjektiver Hörerfahrung

Mark Fishers Umgang mit subjektiver Erfahrung verleiten ihn zu interpretativen Aussagen, die sich am Ende als spekulative Fragen herausstellen und für verschiedenste Milieus anschlussfähig sind. Wie diese breite und holistisch angelegte Argumentation funktioniert, wurde bereits in der Hinleitung auf die Analyse ausführlich beschrieben. Die Nähe zu Kodwo Eshuns Methodologie hat sich ebenfalls als produktiv erwiesen. In *Sonic Fiction* erkennt Holger Schulze durch Kodwo Eshuns und Mark Fishers Argumentationen eine richtungsweisende Forschungsperspektive und kontextualisiert sie mit einer weiteren Perspektive Michel Serres: der Syrrhesis. Schulze stellt die Frage, wie heute neues Wissen entstehen kann:

how can new forms of knowledge, new insights, new propositions come – under these altered conditions – into the world? How can one excavate such new insights? And is it even thinkable that – besides the experimental sciences, empirical studies and deductive or critical arguments – also the arts, the design, and even personal, maybe intimate practices of everyday life could contribute to these new insights?²⁸⁹

Hier greift er Michel Serres *Five Senses* auf, wo dieser über seine Erfahrungen als Matrose auf einem Schiff berichtet und diese subjektive Erfahrung als Perspektive seiner Forschung mit einbezieht: „Material, corporeal and sensory practices incite the author’s reflection.“²⁹⁰ Serres Epistemologie funktioniert vor allem über den Körper. Das bringt Schulze zu einem Konzept der „sensory epistemology“. Intensität könne nur über den Körper gefühlt werden, aber sie biete so auch die Möglichkeit einer möglichst nahen Erfahrung am Material:

Both Eshun and Serres claim alike that there is no distance with volume and heat and intensity and presence. You are swallowed up by sound, smell, physicality, haptic kinaesthetics, vertigo, entanglement, desire and affect. There is no room: you cannot possibly be ironic if all of these are swallowing you. All *traditional* (read: representational, anthropocentric, disentangled, distanced and armchair-happy) theory, so they write and show, becomes pointless. So, what is then left to do? If traditional theory won’t work – maybe some *non-traditional* theory could work? You might still be able to invent new forms of thinking and conceptualizing that are maybe more appropriate to present situations of experiential and practical entanglement.²⁹¹

Eshun und Serres würden aufgrund dieser Annahmen als „thinkers of practice“ im Kern drei Aspekte teilen:

[B]oth focus on visceral and material effects and reactions regarding their research issues, objects or non-objects; both favour an unfolding of experiential practices that are largely different from the related literary or philosophical concepts that were extensively discussed previously; and finally both argue for an expansion of imagination, obsessions and fictions

²⁸⁹ Schulze, Holger 2020: S.86

²⁹⁰ Ebd.: S.87

²⁹¹ Ebd.: S.89, H.i.O.

in their writing as major epistemological techniques.²⁹²

Ob dieser Verbindung schlägt Schulze vor, ihre Perspektiven zu kombinieren und eine „Syrthesis Fiction“ als Forschungsperspektive einzuführen, wo durch subjektiven Praxisbezug – im Fall Eshuns etwa seine Aktivitäten als DJ, bei Serres die Erfahrung der täglichen Arbeit als Matrose – neues Wissen generiert werden könne.²⁹³ Hier wird vor allem die individuelle, künstlerische Praxis als angeschlossene Methodologie vorgeschlagen. Eshuns „mythscience, mixillogics, mutanttextures“²⁹⁴ werden hier als beispielhafte Begriffe und zugleich umgesetzte Praxis erwähnt, die einer Syrrthesis Fiction bereits entsprechen. Bezogen auf Sound führt Schulze ebenfalls Salomé Voegelins Annahme eines „sonischen Materialismus“ ein, der sich aus subjektiver Erfahrung speise:

Sonic materialism is not objective, but produces subjective objectivities, the materialities of private life-worlds, from which we negotiate contingently the material form of the world.²⁹⁵

Mit dieser Prämisse und weiteren Herleitungen vollzieht Holger Schulze in *Sonic Fiction* eine Einordnung von Mark Fishers letztem Text „Acid Communism“ als Beispiel für eine „Syrthesis Fiction“:

After the bleak lament of Fisher's trilogy *Capitalist Realism, Ghosts of My Life and The Weird and the Eerie* since 2009, the concept of acid communism might have led him and it might even lead us, his readers, into thinking of a new, a possible and a better future. A future that is being established from the outside, from the xenosphere, from an alternate thinking and diffracting sensing:

Acid Communism is, then, a project for seeking, the outside' of sociopolitical hegemony. (Colquhoun 2018)

[...] One might then describe this somewhat self-fulfilling and prolifically strategic progress into a new future – combining several concepts introduced or invented earlier in this book: the mutanttexture of a future acid communism is the implex of the mythscientific hyperstition that is articulated in syrrhetic and mixillogic nontologies.²⁹⁶

7.2. Mark Fishers „Acid Communism“

Für eine eigene Anwendung der „Syrthesis Fiction“ auf Mark Fishers Text „Acid Communism“, wird an dieser Stelle eben jener kurz eingeführt. „Acid Communism“ stellt einen bedeutenden Umbruch in Fishers *Sonic Fiction* dar. Auch weil es eine subjektive Hörerfahrung miteinbezieht, die Fishers „hauntology“, seinen geforderten „Popular Modernism“ und eine „Lost Future“ enthalten und er damit genau den Rahmen baut, den er in Jahrzehnten von Textarbeit entwickelt hat. Ein subtiler, distanzierter Optimismus in *Capitalist Realism* oder *Ghosts Of My Life* wird in diesem Text geradezu positivistisch erweitert. Mark Fisher wendet sich in ‚hauntologischer‘ Manier gescheiterten linken

²⁹² Ebd.: S.92f.

²⁹³ Ebd.: S.94

²⁹⁴ Ebd.: S.98

²⁹⁵ Voegelin, Salomé 2014: *Sonic Possible Worlds*. Bloomsbury Academic. London S.100. In Schulze, Holger 2020: S.102

²⁹⁶ Schulze, Holger 2020: S.122

Bewegungen und dem Klassenbewusstsein der späten 1960er und frühen 1970er Jahre zu. Von Autoren wie Herbert Marcuse verspricht er sich die notwendigen Denkanstöße: „The spectre of a world which could be free.“²⁹⁷ Das Erreichen einer solidarischen Gesellschaft mit Zukunftsperspektive erhofft sich Fisher aus einer kollektiven Bewusstseinsweiterung. Diese Entrückung soll allerdings nicht dauerhaft und im virtuellen Raum passieren, sondern im Alltag eines jeden Menschen.

Acid Communism is the name I have given to this spectre. The concept of acid communism is a provocation and a promise. It is a joke of sorts, but one with very serious purpose. It points to something that, at one point, seemed inevitable, but which now appears impossible the convergence of class consciousness, socialist-feminist consciousness-raising and psychedelic consciousness, the fusion of new social movements with a communist project...an unprecedented aestheticisation of everyday life.²⁹⁸

Die Ästhetisierung des Alltäglichen bedeutet hier ganz konkret auch die Nutzung eines Massenmediums zur Vermittlung und Verbindung: das Radio. Fisher findet in einigen Stücken des Pop-Mainstreams Mitte der 1960er Jahre diese kollektive Bewusstseinsweiterung schon umgesetzt. Es sind die Nachmittage und Wochenenden voller Tagträume vor dem Radio, durch die, in Zeiten sozialer Sicherheit, eine kollektive Bewusstseinsweiterung der Arbeiterklasse möglich geworden sei:

A sense of existential and social security that allowed working class families to take holidays at all; the role that new technology such as transistor radios played in both...connecting groups to an outside... and enabling them to luxuriate in the moment...a moment that was somehow exorbitantly sufficient; the way that genuinely new music could crystallise and intensify this whole scene, imbue it with a sense of casual but not complacent optimism...a sense that the world was improving.²⁹⁹

Songs wie „Tomorrow Never Knows“³⁰⁰, „I’m only Sleeping“³⁰¹ oder „Sunday Afternoon“³⁰² stellten sich seiner Ansicht gegen die angstgetriebene Hektik des kapitalistischen Alltags: „No More Miserable Monday Mornings.“³⁰³

Um sich einer konkreten Erfahrung noch weiter zu nähern, zitiert Fisher außerdem eine Kindheits-erinnerung des Autors Danny Baker, der im Roman *Going to Sea in a Sieve* über eine latent psychedelische Erfahrung berichtet. Der erwähnten Musik wird dabei eine kathartische Wirkung zugewiesen:

Ike and Tina Turner’s ‚River Deep, Mountain High‘ was playing and a sort of rapturous trance descended on me. From the limitless blue sky I looked down into the churning, crystal-peaked wake our boat was creating as we motored along, and at that moment, „River Deep“ gave way to my absolute favourite song of the period: ‚Bus Stop‘ by the Hollies. As the mock flamenco guitar flourish that marks its beginning rose above the deep burble of the

²⁹⁷ Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: S.1121

²⁹⁸ Ebd.: S.1129f.

²⁹⁹ Ebd.: S.1132

³⁰⁰ Beatles, The 1966: *Revolver*. LP. Parlophone Records. London.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Kinks, The 1966: *Face to Face*. LP. Pye Records. London.

³⁰³ Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: S.1131

Constellation's engine, I stared into the tumbling waters and said aloud, but to myself, "This is happening now. THIS is happening now."³⁰⁴

An dieser Stelle beginnt die Syrrhesis Fiction zu wirken...

³⁰⁴ Ebd.: S.1131, H.i.O.

8. Fazit aka. ‚A Syrrthesis Fiction Of Acid Communism Into The Fourth World‘

Zum Zeitpunkt der Lektüre von „Acid Communism“ Ende April 2020 sitze ich auf einem sonnigen Balkon, das Radio läuft...Als ich die Stelle aus *Going To Sea in a Sieve* erreiche, erklingt aber nicht der Sound von *Revolver* oder The Kinks. Ich höre einen DJ-Mix des Zepter Kollektivs, genauer einen Live-Stream des Hamburger DJs Snakedance, der über *Hallo:Radio*, einem lokalen, unabhängigen Radiosender, seine Musik durch den Stream schickt. Plötzlich macht es klick, die Erfahrungsebenen fließen zusammen. Ich kann durch meine eigene körperliche Erfahrung - die Sonne auf meiner Haut, die Musik in den Ohren, den Text vor mir - jetzt ganz und gar verstehen, was Fisher meint. Ich lasse die verschiedenen Sinne zusammenfließen und baue mir daraus meine Syrrthesis Fiction. Nur eben nicht mit Fishers Musik, sondern mit „Zepter 01.“³⁰⁵ Ich blättere um...

A new humanity, a new seeing, a new thinking, a new loving: this is the promise of acid communism, and it was the promise that you could hear in ‚Psychedelic Shack‘ and the culture that inspired it.³⁰⁶

Wenn „Psychedelic Shack“³⁰⁷ von The Temptations als ‚isoliertes‘ Zeitdokument, damals futuristisch anmutende Mainstream-Musik, wieder herausgekratmt wird, kann ich das narrative Potenzial dieses Beispiels nachvollziehen. Ich kann es aber nur abstrakt aus dem Sound der Aufnahme interpretieren. Daher kommt in mir die Frage auf, welche Musik sonst die „sonic hauntology“ und das bewusstseinsweiternde Potenzial von Fishers Begriffswelt verkörpern könnte. Ein erster Anhaltspunkt findet sich in Snakedances DJ-Mix. Ich höre flächige Synthesizer, eine Harfe wird gezupft, Sounds säuseln durcheinander, nach endlosen Minuten der Schwerelosigkeit bahnt sich der Gesang eines Hare Krishna-Sängers den Weg. Begleitet von Rasseln und Trommeln wird ein Mantra wiederholt. Plötzlich tauchen ‚delay-,getränkte‘ Stimmen auf und zerschneiden die Zeremonie, wenig später folgen wieder gezupfte Instrumente, mittelalterlich assoziierter Gesang, dann Gated Reverb auf der Snare, ein startendes Flugzeug, viele Sounds fließen hier zusammen dahin.

Ich beginne eine Recherche und lasse mir von Snakedance eine Trackliste schicken. Ich finde für seine Tracks Genrebezeichnungen wie New Age, Trance, Ambient, Experimental, Art Rock, Progressive, Jazz und natürlich ‚World Music‘. Allerdings haben alle Tracks durch den Mix für mich eine andere Erfahrung bewirkt: Der Mix fühlt sich an, als würde er eine Musik erzeugen, die nicht von dieser Welt ist, die auf jeden Fall anders verstanden werden will, als Versuch eines Sounds einer neuen Welt. Ein Track lässt mich besonders aufhorchen: „Frogorian Trance“³⁰⁸ von Ancient Future. Hier kommt alles zusammen, was ich zum Thema „Lost Futures“ gelesen habe. Diese

³⁰⁵ Snakedance/ Zepter 2020: „Zepter“ 01 – Snakedance – 25/04. <https://soundcloud.com/hallo-radio/zepter-01-snakedance-2504> (Stand 10.12.2020).

³⁰⁶ Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: S.1146

³⁰⁷ Temptations, The 1970: *Psychedelic Shack*. LP. Gordy Records/ Tamla Motown. London.

³⁰⁸ Ancient Future 1984: *Natural Rhythms*. LP. Philo Records.

Veröffentlichung von Mitte der 1980er enthält einen Sound, der zugleich uralte und futuristisch klingt. Ich höre Samples von Fröschen, eine Sumpfumgebung manifestiert sich in meinem Kopf. Ein Glockenspiel leitet den Track, daraufhin erklingt eine Holzflöte, beide werden von akustischer Gitarre begleitet. Da ist auch Reverb und die Froschgeräusche wirken bearbeitet, ein Tape-Loop. Ist das der Sound, der mein ‚Bewusstsein erweitert‘? Die meisten Tracks des DJ-Mixes stammen aus den 1980er und 1990er Jahren, ich höre also einen Mix voller „Lost Futures“.

Ein Freund weist mich in einem Gespräch zu Snakedances Sendung auf einen Begriff hin, der mich zu bekannten und neuen Namen führen wird: ‚Fourth World‘. Das weckt erst einmal negative Assoziationen, hat sich doch die Perspektive auf ‚World Music‘ als unhaltbarer Begriff in den Sound Studies, zumindest in den Seminaren in Lüneburg, bereits für mich verstetigt. Allerdings bin ich bereits vorher in der Lektüre verschiedener Texte über diese vierte Welt, diese neue Welt, gestoßen. Kodwo Eshun schreibt etwa in *More Brilliant...:*

World 4

The last decades of jazz constitute a collective machine for forgetting the years '68- '75, the Era when its leading players engineered jazz into an Afrodelic Space Program, an Alien World Electronics.³⁰⁹

Und auch Malte Pelleter erwähnt diese Stelle. Liegt die Zukunft im Jazz, im Afrofuturismus, ‚in space‘? Wenn ja, wie komme ich dahin?

Die Futurhythmaschine schwebt frei im luftleeren Raum, alle historisierenden Kommunikationswege zur Bodenstation sind unterbrochen: ‚Der Jazz der vierten Welt treibt ahnungsschwanger unbestimmten Ursprüngen entgegen‘.³¹⁰

Tatsächlich ist das erste Ergebnis einer Google-Suche nach ‚Fourth World‘ nicht ein Album von Sun Ra oder Alice Coltrane, sondern dokumentiert stattdessen eine Zusammenarbeit des Trompeters Jon Hassell mit Brian Eno: das Album *Fourth World Vol. 1: Possible Musics*. Zu hören sind gefiltert klingende, plätschernde Trommeln. Hassell spielt die Trompete so, dass ein Klang entsteht, der mehr einer Textur als einem bestimmten Ton entspricht, als würden mehrere Töne gleichzeitig schwingen. Synthesizer und allerlei stark bearbeitete Samples tauchen auf, Reverb-Flächen und Tape-Loops. Mein Eindruck ist hier, dass kein bestimmter Rhythmus dominiert. Hier kommt wieder die Assoziation des Ambient-Sounds als polyrhythmisch verstandene Kombination paralleler Spuren auf. Was lässt sich zum Begriff ‚Fourth World‘ sonst finden? Ich bekomme eine Liste im Musikforum *rateyourmusic* empfohlen, der User mrksna schreibt:

‚Fourth World‘ is a term used by trumpeter Jon Hassell to describe a style of music employing modern technological treatments and influenced by various cultures and eras. He wanted

³⁰⁹ Eshun, Kodwo 1998: 01[001]

³¹⁰ Pelleter, Malte 2020: S.39

the music in this album to be ‚future primitive‘, or ‚a coffee-coloured classical music‘.³¹¹

Diese Formulierung lässt einige Annahmen zu. ‚Fourth World‘ scheint ein Konzept zu sein, welches vor allem die Bearbeitung von Field Recording-Samples mit Studio-Effekten fokussiert. Soweit erstmal nichts Neues, aber Anfang der 1980er vielleicht schon? Zwei weiße Studiomusiker sampeln Klänge und Geräusche aus aller Welt, die ‚fremd‘ und ‚anders‘ klingen sollen. Sie potenzieren dieses ‚Fremde‘ durch ‚Verfremdung‘ mit Effekten. Zack: ‚Fourth World‘. Auch die ergänzende Metapher „coffee-coloured classical music“ irritiert hier mehr als dass sie hilft. Allerdings finde ich dieses Narrativ auch bei Steve Goodman, interessanterweise sogar bezogen auf Kodwo Eshun:

Eshun challenges the beatless cliché of futuristic music for reimposing a ‚pre-industrial sensory hierarchy that shut up your senses in a Cartesian prison.‘ For him the rhythmachine confounds in advance laments from the likes of Brian Eno when he complained that the problem with computers was that they did not contain enough ‚Africa‘ in them. (Eno, Brian 1995: ‚Dialogue with Keving Kelly‘, *Wired*)³¹²

Eshuns „pre-industrial sensory“ liest sich nutzbar, „Africa“ und „coffee-coloured“ aber aus heutiger Sicht nach einer verkürzten und essentialistischen Weltsicht. Vielleicht das Thema ‚Fourth World‘ erst einmal bei Seite legen? Nein, es gilt hier zu kontextualisieren, denn die Grundmotive dieses Konzepts könnten auch genutzt werden, ohne das ‚Fremde‘ zu konstruieren. Es bedarf anderer Begriffe, einer höheren Sensibilität gegenüber Machtstrukturen, vor allem aber auch einer unhierarchischen Praxis zwischen allen Quellen, um diesen Sound für eine neue phonographische Welt umzusetzen. Das Prinzip der „Futurhythmachine“ kann auch wirken, ohne dass sich Brian Eno als Alliiertes Schwarzer Musik geriert. Diese Annahme scheinen viele Künstler*innen und Labels erkannt zu haben, denn ich finde einige Artikel zu Re-Releases und der wiederentdeckten ‚Fourth World‘-Ästhetik. Über Hassells *Fourth World Volume Two: Dream Theory in Malaya* schreibt Resident Advisor 2017 in einem ausführlichen Artikel:

Subtitled *Fourth World Volume Two*, it followed on *Fourth World Vol. 1 - Possible Musics*, his successful collaboration with Brian Eno from the year before, and codified his Fourth World aesthetic. Drawing on minimalism, electronics, ethnographic recordings and his own background, Hassell presented a sensuous amalgam of sound, taking a strand of music from an indigenous culture and allowing it to form the mutant combination of ancient and futuristic that has been Hassell's métier since the late '70s. Hassell described it as music from ‚unknown and imaginary regions‘.³¹³

Repräsentiert ‚Fourth World‘ die aktuellen Bedürfnisse nach einer musikalischen und gesellschaftlich-kollektiven Bewusstseinsweiterung - eine Musik mit „Erkenntnischarakter“³¹⁴, auch im Sinne

³¹¹ mkrasna (User-Pseudonym) 2013: *Fourth World Music – a list by mkrasna*. https://rateyour-music.com/list/mkrasna/fourth_world_music/10 (Stand 06.02.2021).

³¹² Goodman, Steve 2010: S.60

³¹⁴ Adorno, Theodor W. 1997a, S.729. In Behrens, Roger 2007: *Kann man die Ware hören? Zur Kritischen Theorie des Sounds*. In: Schulze, Holger (Hg.) 2008: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate*. transcript Verlag, Bielefeld. S.170

einer Wiederentdeckung von „Lost Futures“ in der Popmusik? Wenn das linkspolitische positionierte Label Optimo aus Glasgow eine Compilation³¹⁵ mit ‚Fourth World‘-Musik von Hassell und aktuellen Künstler*innen veröffentlicht, entsteht der Eindruck, dass auch diese „Lost Future“ – in full effect – wirkt:

„It has been brewing and building for a few years in an almost morphyic resonance and then quite quickly has reached critical mass,‘ JD Twitch of Optimo said of *Miracle Steps*, which he compiled with fellow DJ and Fourth World enthusiast Fergus Clark. ‚The timeless nature of it and the fact it is quite hard to pin a lot of the music to the particular time it was made is a factor. It’s primal, but also often hi-tech and evocative of an imaginary other. I think it is also partly due to the completely messed up times we live in and a need to mentally escape from time to time into musical dreamworlds.‘³¹⁶

Auch wenn die Versprechungen einer solchen Musik hier einer zeitlichen Einordnung bedürfen, kommt diese Ästhetik den Wünschen Mark Fishers bezüglich eines „Acid Communism“ zumindest näher. An dieser Stelle soll dies nur beispielhaft betrachtet werden. Es ist interessant, dass in Form von DJ-Mixes, Compilations und Re-Releases genau diese „Lost Future“ wiederentdeckt wird. Problematische Inhalte, die in jedem Fall hier mitschwingen, müssen beachtet und diskutiert werden, aber auch aus heutiger Sicht können sie kontextualisiert und in gewissem Sinn entwertet werden. Das ‚Fourth World‘-Konzept ist eventuell auch nur Hassells holzschnittartiger Versuch, sich als musikalischer ‚Weltbürger‘ zu positionieren. Eine differenzierte Bewertung aus postkolonialen Perspektiven kann in dieser Arbeit allerdings nicht geleistet werden. Es ist jedoch klar zu benennen, dass der Begriff ‚Fourth World‘ schlecht gealtert ist und ein essentialisierender Umgang damit auf keinen Fall das Ziel sein sollte. Für eine Beschäftigung mit der ‚Fourth World‘ als Sound-Ästhetik soll dieses Fazit aber zumindest einen Anstoß geben. Die ästhetischen Strategien verschiedenster Produktionen müssen zusammengedacht werden. Das Mixing dieser Perspektiven könnte die geforderten „mutanttextures“ erzeugen, auch als Sonic Fiction Mark Fishers, auch als meine subjektive „Syrthesis Fiction“ und allen die damit weiterarbeiten, die Möglichkeit zu geben es zu denken und zu fühlen.

Zum Abschluss versuche ich einen Mix: Auf der ersten Spur liegt natürlich „Archangel“ mit seinem schwankenden Beat. Dann erweitere ich sie mit weiteren Spuren aus Futurrhythmaschine und Ambient-Sounds, mit Drexycias „Bubble Metropolis“³¹⁷ und Jon Hassells „Miracle Steps“³¹⁸. Parallel erklingen Tape-Loops und Lester Bowies Trompete in Jack DeJohnettes „Aho“³¹⁹, die auf den rauschenden „hauntology“-Dub von Urban Tribes „Low Berth.“³²⁰ treffen. In der parallelen Dimension schwebt das Hare Krishna-Mantra als Geist über dem dystopischen Großstadtsound eines fiktiven

³¹⁵ Vgl. V.A. 2017: *Miracle Steps: Music From the Fourth World 1983-2017*. LP. Optimo Music. Glasgow.

³¹⁶ Resident Advisor 2017: *Fourth World in the 21st Century*. <https://ra.co/features/2984> (Stand 06.02.2021)

³¹⁷ Vgl. Bubble Drexia 1993: *Drexia 2: Bubble Metropolis*. EP. Underground Resistance. Detroit

³¹⁸ Vgl. Various Artists 2017: *Miracle Steps: Music From the Fourth World 1983-2017*. LP. Optimo Music. Glasgow.

³¹⁹ Vgl. DeJohnette, Jack 1989: *Zebra*. LP. MCA Records. Universal City, USA.

<https://www.youtube.com/watch?v=j81sZj0W6fo> (Stand 20.02.2021)

³²⁰ Vgl. Urban Tribe 1998: *The Collapse of Modern Culture*. LP. Mo Wax. London.

<https://www.youtube.com/watch?v=CnO1LzQYxYI> (Stand 20.02.2021).

9. Quellenverzeichnis

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1997a, S.729. In Behrens, Roger 2007: *Kann man die Ware hören? Zur Kritischen Theorie des Sounds*. In: Schulze, Holger (Hg.) 2008: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate*. transcript Verlag. Bielefeld. S.170.
- ARK (Malte Pelleter) 2019: »Arkestrated Rhythmachine Komplexities: Machinic Geisterstunde and Post-Soul Persistencies«. In: club transmediale 2019 – Persistence Magazine. DISK. Berlin.
- Barrow, Steve 1995: *Version Therapy*. S.28-31. Wire No. 132. In: Goodman, Steve 2010: S158f.
- Behrens, Roger 2004: *Postmoderne*. Europäische Verlagsanstalt. 2. Auflage (2008).
- Berardi, Franco 2011: *After The Future*. In: Fisher, Mark 2014: S: S.6f.
- Bonz, Jochen 2008: *Subjekte des Tracks*. Kulturverlag Kadmos. Berlin. S.27-29. In: Ismaiel-Wendt 2011: S.54f.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari 1992: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve Verlag. Berlin/Leipzig.
- Derrida, Jacques 1996: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Fischer Verlag. Frankfurt a. Main.
- Dhawan, Nikita & Do Mar Castro Varela, María 2002: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. transcript. Bielefeld.
- Döring, Jörg & Thielmann, Tristan 2008: *Spatial Turn. Das Raum-Paradigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. transcript Verlag. Bielefeld.
- Eshun, Kodwo 1998: *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*. Quartet Books. London.
- Fisher, Mark 2009: *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*. Zero Books. Winchester.
- Fisher Mark 2013: *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*. In *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 (2).
- Fisher, Mark 2014: *Ghosts Of My Life. Writings On Depression, Hauntology And Lost Futures*. Zero Books. Hampshire.
- Fisher, Mark & Ambrose, Darren (Ed.) 2017: *K-Punk. The Collected and Unfinished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Repeater. London.
- Goodman, Steve 2010: *Sonic Warfare*. MIT Press. London.
- Gunderson, Frank 2004: In: Goodman, Steve 2010: S.157. MIT Press. London.

- Großmann, Rolf 2013: „*Sonic Fiction*“ – Zum Begreifen musikalisch-medialer Gestaltung. Ein Plädoyer zum (Wieder-)Lesen der Textsammlung „*Heller als die Sonne*“ von Kodwo Eshun. In: Enders, Bernd & Oberschmidt, Jürgen, Schmitt Gerhard 2013: Die Metapher als „Medium“ des Musikverstehens. Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft Band 24. Electronic Publishing Osnabrück.
- Häggglund, Martin 2008: *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press. S.82. In: Fisher, Mark 2014: S.18.
- Holt, Macon 2019: *Pop Music And Hip Ennui. A Sonic Fiction of Capitalist Realism*. Bloomsbury Academic. New York.
- Ismail-Wendt, Johannes 2011: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Unrast Verlag. Münster.
- Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Durham. New York.
- Pelleter, Malte 2020: *Futurythmaschinen. Drum-Machines und die klanglichen Zukünfte auditiver Kultur im 20. Jahrhundert*. Dissertationsschrift. Leuphana Universität Lüneburg.
- Penman, Ian 2001: *KLANG*“ *Garvey's Ghost Meets Heidegger's Geist*. In: *Experiencing the Soundtrack: Cinesonic* 3. ed. P. Brophy. Allen and Unwin. Sidney. S. 107). In Goodman, Steve 2010: S.189.
- Schulze, Holger 2020: *Sonic Fiction: The Study of Sound*. Bloomsbury Academic. New York.
- Sterne, Jonathan 2012: *The Sound Studies Reader*. Routledge. New York/ London.
- Voegelin, Salomé 2014: *Sonic Possible Worlds*. Bloomsbury Academic. London S.100. In Schulze, Holger 2020: S.102.
- von Gehlen, Dirk 2011: *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin. Suhrkamp.

Online-Quellen & -Artikel

- Bruce, David (David Bruce Composer) 2020: *The Subtle Art of Modern Pop Production*.
<https://www.youtube.com/watch?v=dwexkS4Djb8> (Stand 20.02.2021).
- Braithwaite, Phoebe 2019: *Mark Fisher's Popular Modernism*. <https://tribunemag.co.uk/2019/01/mark-fisher-kpunk-popular-modernism> (Stand 10.02.2021).
- Cooke, Chris 2012: *Q&A: Marcus Scott, Hyperdub* <https://completemusicupdate.com/article/qa-marcus-scott-hyperdub/> Stand (14.09.2020).
- Davidson, Amy 2015: „Uptown Funk“ now has 11 co-writers thanks to „Oops Upside Your Head“.
<https://www.digitalspy.com/music/a645118/uptown-funk-now-has-11-co-writers-thanks-to-oops-upside-your-head/> (Stand 15.01.2021).
- Fisher, Mark 2007: *Burial Unedited Transcript*. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript (Stand 15.10.2020).
- Fisher, Mark 2012: *Burial: Unedited Transcript*. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript (Stand 02.01.2021).
- Hawthorn, Carlos 2017: *Burial's Untrue: the making of a masterpiece*. <https://ra.co/features/3102> (Stand 14.12.2020).
- Holt, Macon 2020: *Kodwo Eshun, Mark Fisher and Beyoncé's "Lemonade" — a Sonic Fiction of Capitalist Realism*. In: *Passive/Aggressive* <https://passiveaggressive.dk/feature/kodwo-eshun-mark-fisher-and-beyonces-lemonade-what-is-a-sonic-fiction-of-capitalist-realism/> (Stand 21.01.21).
- Maagard, Marius 2021: *Die Challenge der Demenz. Wie TikTok das Musikverhalten ändert*.
<https://taz.de/Wie-TikTok-das-Musikverhalten-aendert!/5747674> (Stand 08.02.2021).
- mkrasna (User-Pseudonym) 2013: *Fourth World Music – a list by mkrasna*. https://rateyourmusic.com/list/mkrasna/fourth_world_music/10 (Stand 06.02.2021).
- Olivas, Jesus Diego 2018: *Beat Techniques: Dub Production*. In: *zzounds Music Blog*.
<https://blog.zzounds.com/2018/06/22/beat-techniques-dub-production> (Stand 15.12.20).
- Plan C: *About: Everything For Everyone*. <https://www.weareplanc.org/about> (Stand 10.02.2021).
- Postone, Moishe 1998: *Dekonstruktion als Gesellschaftskritik. Derrida über Marx und die neue Weltordnung*. In *Krisis* 21/22. <https://www.krisis.org/1998/dekonstruktion-als-gesellschaftskritik/> (Stand 15.01.2021).
- Prüwer, Tobias 2015: „Altes Zeug auf höher auflösenden Bildschirmen“. *Pop-Theoretiker Mark Fisher über kulturellen Stillstand und den Ausbruch daraus*. <https://kreuzer-leipzig.de/2015/04/15/altes-zeug-auf-hoeher-aufloesenden-bildschirmen> (Stand 10.02.2021).
- Resident Advisor 2017: *Fourth World in the 21st Century*. <https://ra.co/features/2984> (Stand 06.02.2021).
- Resident Advisor 2018: *How did UK garage become dubstep? | Resident Advisor*.
https://www.youtube.com/watch?v=CRPuD_F-0Jk (Stand 15.10.20).

Reynolds, Simon 2009: *THE HARDCORE CONTINUUM, or, (a)Theory and Its Discontents* <http://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com/2009/02/hardcore-continuum-or-theory-and-its.html> (Stand 10.01.2021).

Reynolds, Simon 2017: *Why Burial's Untrue Is The Most Important Album of The Century So Far*. <https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/>. (Stand 15.10.20).

Reynolds, Simon 2018: *D-Generation – or, the dawn of k-punk*. <https://reynolds-retro.blogspot.com/2018/11/d-generation-or-dawn-of-k-punk.html> (Stand 10.02.2021).

Sherburne, Philip 2007: *Burial: Untrue*. <https://pitchfork.com/reviews/albums/10877-untrue/> (Stand 15.10.2020).

Silverman, Alan/ SonicScoop 2020: *The Future of Mastering: Loudness in the Age of Music Streaming*. <https://www.youtube.com/watch?v=EiRMYoqU3ys&t=402s> (Stand 08.10.2020).

Stempel, Jonathan 2018: *Marvin Gaye family prevails in 'Blurred Lines' plagiarism case*. <https://www.reuters.com/article/us-music-blurredlines-idUSKBN1GX27P> (Stand 02.02.2021).

thejazzpianosite: *Rootless Chord Voicings*. <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/rootless-voicings> (Stand 10.01.2021).

ZDFinfo 2021: *The True Story of Punk: Hardcore*. <https://www.zdf.de/dokumentation/zdfinfo-doku/the-true-story-of-punk-hardcore-100.html> (Stand 06.06.2021).

Musik

sofern nicht hier über Youtube-Links hinterlegt, befinden sich alle Tracks in folgender Spotify-Playlist: https://open.spotify.com/playlist/23jLH2rePg3lipviFLiMkW?si=_FJqc_1rSs65A-Q8o3FwNA

Im Quellenverzeichnis ist die Ordnung der Tracks alphabetisch angelegt, in der Spotify-Playlist folgt sie dem Aufbau der vorliegenden Arbeit.

Aguilera, Christina 2004: <https://www.youtube.com/watch?v=J4LDi6VM108> Ausschnitt aus TV-Show *Saturday Night Live* (Stand 11.12.2020).

Adele 2011: *Rolling in the Deep*. EP. XL Recordings.

Ancient Future 1984: *Natural Rhythms*. LP. Philo Records.

Barton, Justin & Fisher, Mark 2019: *On Vanishing Land*. Digital. Flatlines/ Hyperdub. London.

Beatles, The 1966: *Revolver*. LP. Parlophone Records. London.

Boxcutter 2006: *Tauhid*. EP. Planet Mu Records / Virgin.

Burial 2007: *Untrue*. LP. Hyperdub. London.

DeJohnette, Jack 1989: *Zebra*. LP. MCA Records. Universal City, USA.

<https://www.youtube.com/watch?v=j81sZj0W6fo> (Stand 20.02.2021)

D-Generation 1994: *Entropy in the UK*. Mythago. EP. Manchester.

<https://www.youtube.com/watch?v=IIRE67S7Ydg> (Stand 20.01.2021)

Drexciya 1993: *Drexciya 2: Bubble Metropolis*. EP. Underground Resistance. Detroit.

Dua Lipa et. Al. 2020: *Future Nostalgia*. LP. Warner Records.

Edwards, Todd 1995: *Saved My Life*. EP. !! Records. Clifton, NJ. <https://www.youtube.com/watch?v=r8uKb-prFjIE> (Stand 20.02.2021).

Eno, Brian & Hassel, John 1980: *Fourth World Vol. 1: Possible Musics*. LP. E'G Records. UK.

Eno, Brian 1982: *Ambient 4: On Land*. LP. Editions EG. UK.

Fisher, Mark: *Soundcloud-Profil* <https://soundcloud.com/mark-fisher-12> (Stand 10.02.2021).

GAP Band, The 1979: *The Gap Band II*. Mercury Records. Chicago.

Gregson-Williams, Harry und Hibino, Norihiko 2001: *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty OST*. LP. Konami.

Groove Chronicles 1998: *Stone Cold*. EP. Groove Chronicles/ DPR.

Hollies, The 1966: *Bus Stop*. LP. Imperial Records/ London Records.

Kinks, The 1966: *Face to Face*. LP. Pye Records. London.

Kirby, Leyland 2006: *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*. Digital. History Always Favors the Winners.

Krakau. https://www.youtube.com/watch?v=Ln4_pA48GVs (Stand 20.02.2021).

KWC92 2013: *Dream of the Walled City – O.S.T.* LP. Long Island Electrical Systems (L.I.E.S). New York.

Leben und Arbeiten 1982. In: V.A. 2018: *JD Twitch presents: Kreaturen der Nacht. Deutsche Post-Punk Subkultur 1980-1985.* Strut Records. London

Lethal Bizzle 2005: *Forward Riddim 2.* EP. Lethal Bizzle Records. London.

Nordwood Jr., Willie Ray 2005: *Raydiation.* LP. Knockout Entertainment, Warner Bros.

O'Connell, Billie Eilish & O'Connell Finneas 2019: *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?.* LP. Dark-room/ Interscope Records.

Ocean, Frank et. Al. 2016: *Blonde.* LP. Boys Don't Cry/ XL Recordings. London.

Ronson, Mark 2007: *Version.* EP. Rapster Records/ BBE Records. Sony.

Ronson, Mark feat. Winehouse, Amy 2007: *Valerie.* EP. Columbia Records. Washington DC.

Ronson, Mark 2014: *UpTown Special.* Sony. New York.

Rufige Kru 1993: *Ghosts Of My Life / Terminator II.* EP. Reinforced Records.

Rundgren, Todd 1973: *A Wizard, a True Star.* LP. Bearsville Records. Bearsville, NY.

Schnitzler, Conrad 1981: *Con 3.* LP. Sky Records. Hamburg.

Snakedance/ Zepter 2020: „Zepter“ 01 – Snakedance – 25/04.
<https://soundcloud.com/hallo-radio/zepter-01-snakedance-2504> (Stand 10.12.2020).

Sneaker Pimps 1997: *Spin Spin Sugar.* EP. Virgin Underground/ Clean Up Records.

SOPHIE 2018: *Oil of Every Pearl's Un-Insides.* LP. Future Classic. Strawberry Hills, AUS.

Turner, Ike & Tina & Spector, Phil 1966: *River Deep.* EP. London Records.

Temptations, The 1970: *Psychedelic Shack.* LP. Gordy Records/ Tamla Motown. London.

Urban Tribe 1998: *The Collapse of Modern Culture.* LP. Mo Wax. London.
<https://www.youtube.com/watch?v=CnO1LzQYxYI> (Stand 20.02.2021).

V.A. 2017: *Outro Tempo – Electronic And Contemporary Music From Brazil 1978-1992.* LP. Music From Memory. Amsterdam.

V.A. 2017: *Miracle Steps: Music From the Fourth World 1983-2017.* LP. Optimo Music. Glasgow.

V.A 2020: *Music For Dance & Theatre – Volume One.* EP. Music From Memory. Amsterdam.

Sonstige

Scott, Ridley 1982: *Blade Runner.* DVD. Warner Bros

10. Anhang

10.1. Interview mit Johannes Ismaiel-Wendt (15.05.2020)

tracks'n'treks – Hauntology – Kritik

Johannes Ismaiel-Wendt

15.05.2020

Erst einmal vielen Dank für die Bereitschaft dieses Interview zu führen. Die Ergebnisse des Interviews sollen grundsätzlich dazu dienen die *tracks'n'treks* - Methode auf Mark Fishers „hauntology“ und Quellen wie Derridas *Marx' Gespenster*, Tracks in *Ghosts Of My Life* und meiner eigenen Auswahl von Tracks, anzuwenden.

Dabei sollen zum einen jeweils die vorhandenen Schritte der Methode angewandt und reflektiert werden, zum anderen Kategorien oder ästhetische Konzepte ergänzt und beschrieben werden, falls sie im Laufe der Untersuchung relevant sind. Bevor also die Analysen zu den Tracks beginnen, führen wir dieses Interview um bereits am Anfang den „Blick“ bzw. das Ohr zu sensibilisieren.

1. *tracks'n'treks* – Methode und Positionierung

tracks 'n' treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse ist 2011 im Unrast Verlag erschienen. **(Kannst du kurz skizzieren was die „BewegGründe“ waren, diese Methode einzuführen und welche Positionen sie in den Musikwissenschaften und der Musiksoziologie explizit ergänzt?) – optionale Frage.**

Es war nicht von Anfang an klar, dass ich versuchen werde in tracks'n'treks eine Methode einzuführen. Ich hatte die Struktur vornehmlich für mich selbst angelegt und sie hat sich im Verlauf der ersten Analysen von Musikstücken erst herausgeschält. Es hat mich einfach immer extrem viel Überwindung gekostet, einen Zugang zum Schreiben über Tracks zu finden. Es gibt kaum Vorbilder beziehungsweise waren die wenigen, die es gab, schon ein paar Jahre alt und wurden ständig zitiert. Schau mal nach warum immer wieder und wie lange „Fight the Power“ von Public Enemy (1990) in musikwissenschaftlicher Literatur als Beispiel auftaucht. Robert Walser hat sich 1995 einmal die Mühe der recht konventionellen Analyse gemacht und z.B. auch die perkussiven Laute des Raps von Chuck D notiert. Das kriegst Du auch noch 25 Jahre später aufgetischt.

Das Jahr, in dem ich mit tracks'n'treks startete, war ein sehr gutes Jahr, was Veröffentlichungen zu Groove-Analyse betrifft: Anne Danielsen brachte ihre ausführliche Arbeit zu Funk Grooves von James Brown und Parliament raus. Martin Pfeleiderer veröffentlichte seine Habilitationsschrift mit dem recht überheblichen Titel: *Rhythmus. Psychologische, theoretische und Stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Mark J. Butlers *Unlocking the Groove* erschien. Auf dem Klappentext steht: „The first music-driven analysis of electronic dance music.“ Und das stimmt. Sehr wichtig und inspirierend waren für meine Perspektive außerdem noch Alexander Weheliyes Buch *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity* von 2005 sowie Michael E. Veals Buch von 2007: *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Das Einzige was ich davor in diese Richtung zu lesen hatte, war Kodwo Eshuns *More Brilliant Than The Sun* von 1998.

Dieser Veröffentlichungsboom mit Gehör für Tracks, Grooves und sogenannte Black Music um 2006 kann jetzt als sehr subjektive Wahrnehmung angesehen werden, aber ich möchte sogar noch behaupten, dass es danach fast wieder 10 Jahre dauerte, bis ein neuer richtiger Schub mit rassismuskritischem Gehör für Sound, Culture, Technology mit so Leuten wie Louis Chude-Sokei, William Cheng, Jennifer Lynn Stoeberl 2016 kommt. (Ich weiß, dass ich z.B. Francesca Roysters besonderes Buch *Sounding Like a NO-No. Queer Sounds & Eccentric Acts in the Post-Soul Era* von 2013 so weg-mogeln muss, aber so etwas tun die Leute, die vom Club 27 labern auch ständig (vielleicht kommen wir im Gespräch über Retro und Amy Winehouse nochmal darauf zurück)).

Was das Besondere für mich an dem oben genannten Bücher-Mix ist: zum einen endlich mal Arbeiten, die ganz konkret mit dem Audio-Material und der Musiktechnologie etwas anfangen können. Ich meine damit nicht, dass die Autor*innen da endlich mal was in europäischer Notenschrift festhalten und analysieren können, sondern dass ernsthaft versucht wird, aus dem ästhetisch geformten

Material vor dem Hintergrund kultureller Zusammenhänge, Erkenntnisse zu generieren. Es gibt m.E. mehr Modelle zur Analyse populärer Musik oder Arbeiten zur Frage, wie Musik bedeutet oder Typologien musikalischer Zeichen, als tatsächliche Anwendungen dieser Theoriemodelle mit Bezug auf konkrete Tracks. Für die Anwendungen braucht Mensch Mut, denn es kann sein, dass das was Du isolierst, von anderen Menschen so nicht gehört wird und keiner mit Dir mitgeht.

Seit der Veröffentlichung von *tracks 'n' treks* ist einige Zeit vergangen, wie wurde die Methode in den wissenschaftlichen Diskurs implementiert bzw. wie wurde sie aufgenommen und kritisiert?

Ich hatte damals das Glück, Jochen Bonz als ersten Leser meiner audiotreks, meiner subjektiven Beschreibungen zu wissen. Jochen Bonz kommt aus einer ethnologischen Schule, die so etwas wie Deutungswerkstätten z.B. von Feldforschungsnotizen und Feldforschungstagebüchern kennt. Er hat mich bestärkt, meine (scheinbar) subjektiven Assoziationen als Datum ernst zu nehmen.

Heinz Geuen und Michael Rappe von der Hochschule für Musik in Köln konnten offenbar auch sehr gut etwas mit meinen Ansätzen anfangen. Sie haben einen Artikel mit dem Titel „Pop als Postkoloniale Gehörbildung. Überlegungen zu einer Cultural-Studies basierten Didaktik der populären Musik“ veröffentlicht. Und Sie haben in einem Seminar mit Studierenden meine TRX Studies-Ansätze entlang von diversestem musikalischen Material probiert: Von sogenannter Klassik bis Heino. Da sind ein paar ganz interessante Arbeiten herausgekommen und auch Kontaktaufnahmen der Studierenden mit mir zu Vertiefung der Ansätze – so in etwa, wie wir jetzt auch in Kontakt miteinander gekommen sind: darüber, dass Rolf Großmann und Malte Pelleter die Ansätze aus *tracks'n'treks* als erweiterte Musikwissenschaft seit Jahren im Lehrplan platzieren.

Es gab ein paar sehr positive Rezensionen zu *tracks'n'treks* und einige Verweise auf diese Arbeit in diversen Publikationen mit verschiedenen Foki auf Hip Hop, Sound und Sexismus, kuratorische Praxis... .

Es gab natürlich auch ein, zwei, drei Herren, die so gar nicht auf die Arbeitsweise klarkommen, die ich pflege. Denen ist das nicht wissenschaftlich „sauber“ genug hergeleitet. Du kannst Dir denken, dass so etwas für mich eher bestärkende Wirkung hat.

Wurde die Wahrnehmung/Methodologie der *Sensation* welche in audioscapes / audiotreks angewandt wird, in wissenschaftliche Musikanalysen allgemein aufgenommen - entsprechen beispielsweise „Audio-Essays“ diesem Konzept?

Gibt es Kategorien/Positionen/Methodologien, bezogen auf digitale Musikproduktion oder ästhetische Strategien, welche im Jahr 2020 in *tracks 'n' treks* ergänzt werden können/sollten?

Selbstverständlich muss immer ergänzt werden – es wäre total widersprüchlich den ganzen Tag davon zu reden, wie dynamisch Kulturgeschehen ist und dann zu glauben, ein einmal formulierter Ansatz sei jetzt mal fix zu stellen. Ich möchte mich nicht selbst essenzialisieren und ich habe auch selbst sofort versucht, weiter zu entwickeln – gerade mit Bezug auf Musiktechnik/Musiktechnologie. In meinem Buch *post_PRESETS* (2016) gibt es ein einführendes Kapitel, das „Methoden kulturwissenschaftlicher und kultursoziologischer MusikmachDing-Studien“ heißt. Das ist eigentlich die Übertragung der TRX-Studies auf Soft- und Hardware zur Musikproduktion. In den MusikmachDingen sind ähnlich wie in *Tracks* kulturelles Wissen, Repräsentationsformen etc sedimentiert.

Um auf Deine erste Frage einzugehen: Ich weiß nicht so recht ob „Audio-Essays“ in einer Form oder als relativ klar definiertes Konzept zu verstehen sind. Ein paar Sachen, die ich gelesen habe, scheinen mir einen anderen Zweck zu erfüllen als mein Versuch, dicht entlang des Audiomaterials zu schreiben. Ich finde ein paar andere Sachen vielleicht noch erwähnenswert: Holger Schulzes kurzen Text „Vokaliqoid. Über Stimmen“ (2009), in dem er entlang der Gesangsspur in dem Gnarls Barkley Stück „Crazy“ schreibt, ist für mich ein inspirierendes Beispiel für das eigene Schreiben dicht am Song. Josh Kun und J. Period verfolgen in ihrer Performance Lecture „The Art of the Crossfade“ (<https://www.youtube.com/watch?v=tbewmgKUuKM>) einen Ansatz, den ich für recht produktiv halte, weil er sich trotz aller diskursiv-informierten Basis auch wieder vom geschriebenen Text zu lösen vermag (und ich weiß selbstverständlich, dass so etwas nie entstanden wäre, wenn es solche Studien wie die oben erwähnte von Alexander Weheliye nicht gegeben hätte).

2. Postkoloniale Musikanalyse & Kritik an postkolonialen Positionen

Im Interview mit *jungle.world* (2013) sagst du: „Ich gehe davon aus, dass in Musik zum Beispiel kulturelle Landkarten fixiert werden, aber auch dynamische Kulturkonzeptionen eingeschrieben sind“.

Bestätigt diese Aussage, dass die *Topophilie der Agenten populärer Musik* auch heute noch maßgebend für Popmusik ist und steht diesem Prinzip die „dynamischen Kulturkonzeptionen“ gegenüber? Anders gesagt, bewegen sich die Möglichkeiten nur zwischen diesen normativen Polen?

Jetzt muss ich logischerweise antworten, dass nichts sich nur zwischen zwei Polen bewegt und zu kulturellen Landkarten würde ich auch nicht nur die Ordnung nach Regionen zählen, sondern z. B. auch die der Geschlechterkategorisierungen. Ich glaube aber, dass sich im Prinzip fast gar nichts getan hat. Jeden Tag finde ich neue Beispiele für die Topophilie der Agenten Populärer Musik: Schau mal in die Programmhefte von öffentlich rechtlichen Radiosendern durch: In Bezug auf Musiker*innen of Color gibt es fast immer den Verweis auf Herkunft, auf imaginäre Traditionen etc.. Und wenn sie damit nichts zu tun haben, gibt es den Verweis darauf, dass sie mit ein-eindeutigen musikalischen Ursprungserzählungen nichts zu tun haben und damit brechen oder irgendwas fusionieren. Mir wird zudem übel, wenn ich an die Stärke des Electronic Dance Musik-aus-Deutschland-Narrativs denke. Schau mal in die Feuilletons nach dem Tod eines Mitglieds von Kraftwerk. Das wirkt so, als wenn es ein Warehouse, Ball Room-Szenen oder sogar Hip Hop ohne Kraftwerk nicht gäbe. Nur weil es heute ein paar reflektierte Deconstructed Club Music-Sachen gibt, heißt das nicht, dass sich nicht eine Menge Musiker*innen einem Doppelspiegel-Effekt (auch strategisch) entsprechend inszenieren und ihre vermeintlichen „Roots“ ausstellen.

Vivek Chibber kritisiert in einem Interview mit *Deutschlandfunk Kultur*, dass Edward Said durch seine Darstellung des Westens und des Orients, als sich gegenüberstehende ungleiche kognitive Systeme, ein weiteres Konzept von „Othering“ entstehen lässt.

https://www.deutschlandfunkkultur.de/sozioSystemloge-vivek-chibber-die-blinden-flecken-des.2162.de.html?dram:article_id=463589

Ich kenne das Interview und habe das nach Deinem Hinweis noch einmal angehört. Ich hatte schon nach dem ersten Hören entschieden, dass ich nichts von Vivek Chibber lesen werde. Ich höre die

Aussagen Chibbers nicht unbedingt auf der direkten inhaltlichen, argumentativen Ebene oder Informationsebene, sondern als Performance und mit Gehör auf Latentes. So jemanden wie Chibber kann ich nicht ohne diese andere Dimension zu berücksichtigen, nachvollziehen, und ich höre ihn als jemanden, der für sich in einem vor allem US-amerikanischen Kontext einen Platz und nach Aufmerksamkeit sucht. Es ist schon ziemlich schräg, wenn jemand so ungefähr etwas sagt, wie: „Der und der die haben ja kein recht, das kann ich nachweisen, weil ICH ja von einer wahren Erkenntnisposition aus spreche“.

Chibber macht genau das, was ich oben für mich abgewehrt habe: Er essenzialisiert Edward Said und Postcolonial Studies – und mit Verlaub: Das ist ziemlich schlicht, strategisch dummgestellt und im absoluten Widerspruch zu dem, was die Postcolonial Studies (wenn es die überhaupt gibt) ausgearbeitet haben / ausarbeiten.

Edward Said ist in der Weise ein Postkolonial Studies Vertreter, wie Tocotronic Hamburger Schule sind. Keiner von denen hat sich selbst so bezeichnet. Chibber argumentiert historisch, philosophisch, politisch, marxistisch... Said argumentiert diskursiv-analytisch und in vielen seiner Arbeiten entlang von Literatur. Said schreibt beispielsweise über die Konstruktion von Bildern, die im Okzident über den Orient vorherrschen. Glaubt Chibber ernsthaft, dass Said sich noch nie Gedanken über die ganz und gar nicht Opfer-Rolle der sogenannten „Araber“ z.B. im Zusammenhang von Imperialismus, Kolonialismus, Versklavungshandel etc. gemacht hat?

Edward Said oder Homi K. Bhabha entwickeln ihre Thesen und Metaphern (die durchaus wirkmächtig sind) z. B. mit Blick auf Literatur (die ebenfalls durchaus wirkmächtig ist) Das ist eine komplett andere Schule oder ein anderer Impuls, als etwa jener der South Asian Subaltern Studies Group, aus der Gayatri Ch. Spivak kommt. Wir bezeichnen das was da so rauskommt alles als Postkoloniale Theorie, aber das ist nur eine Hilfskonstruktion.

Und jetzt verteidige ich doch noch Chibber, weil das m.E. in Deiner Frage und auch in der Moderation der DLF-Interviewerin etwas flach rüberkommt: Chibber fragt nach einem Universalismus und hinterfragt die grundsätzliche Verschiedenheit und Festgelegtheit kognitiver Systeme (ich könnte mir vorstellen, dass E. Said da in vielerlei Hinsicht sogar mit Chibber gehen würde, aber Chibber baut Said als eine Art Pappkameraden zur eigenen Profilierung auf). So wie Du und die Radiomoderation Chibbers Aussage darstellen, wirkt es, als würde Chibber so etwas unreflektiertes behaupten wie, Schwarze, die die Gewalttaten „weißer“ Menschen kritisieren und sich wehren, denken selbst in rassistischen Kategorien und seien somit auch Rassisten.

Wie kann die postkoloniale Musikanalys *tracks 'n' treks* sich dieser Annahme entziehen?

Wie ist in der *tracks 'n' treks – Analyse* und der Interpretation der Ergebnisse auszuschließen, dass wir „identitäre“ Positionen einnehmen, zb. In Form einer topophilen, kapitalismuskritischen oder anti-humanistischen Position?

Eine Analyse muss ja nicht vorher Ergebnisse ausschließen, sondern will die Konstruktion eines Tracks darlegen, Bestandteile heraushören. Wenn ich identitäre Positionen in einem Track ermitteln oder gar nachweisen kann, ist das genau das Ziel meiner Analyse.

Ich vollziehe glaube ich nach, worauf Du hinaus möchtest, nämlich auf das Potenzial einer TRX-Analyse?: Da gibt es durchaus auch einen Ansatz, wo ich etwas IN den Track HINEIN zu hören versuche. Es gibt vielleicht Bestandteile, die in ihrer Zusammenstellung klare Verortungen und Zuordnungen irritieren und sich aufgrund ihrer polysemen Seinsart auch eben ganz anders hören lassen und Welten entstehen lassen, für die wir vielleicht noch keine Sprache haben. Ich glaube, das ist sogar meistens möglich. Neulich habe ich für einen Artikel zur Frage, ob Populäre Musik dekolonisiert werden könne u.a. Ariana Grandes Song „Dangerous Woman“ genau in Richtung dieser Potenziale gehört. Und selbstverständlich steckt auch in diesem Max Martin-u.a.-Song etwas drin, das z.B. Empowerment-Potenzial für diskriminierte Positionen haben kann.

3. Mark Fishers „hauntology“ in *Ghosts of My Life*

Entzieht sich beispielsweise Mark Fisher mit der Implementierung von „hauntology“ in seiner, an Popmusik angekoppelten, Gesellschafts- und Kapitalismuskritik auch dieser Gefahr?

Mark Fisher schreibt seine Kritik an der Popkultur aus marxistischer Position, er nimmt etwa Bezug auf Derrida und Jameson. Folgt man seinen Ausführungen und vergleicht diese mit dem Konzept *track vs. song in tracks 'n' treks*, beurteilt er Tracks eher als Songs.

Verbleibt er deiner Meinung nach auf der Repräsentationsebene um seine Gesellschaftskritik anzubringen und wo erfasst er musikalische Formen?

Siehe meine einleitenden Hinweise: Was immer das heißen mag – „musikalische Formen“ – aber ich vermisse das intensive Hören und die Auseinandersetzung eng entlang des hörbaren Materials bei sehr vielen Wissenschaftler*innen. Bei Fisher ist es ja nicht mal sein Auftrag, aber diejenigen, die sich „Musikwissenschaftler“ nennen, wissen oft auch nicht sehr viel mehr zu den musikalischen Formen in Populärer Musik zu sagen.

Ist eine marxistische Kritik an / ein marxistisches Hören der musikalischen Form selbst möglich und wenn ja, welche Kategorien brauchen wir für die Analyse?

Ich kann diese Frage wirklich nicht beantworten. Ich lese sowas immer wieder. Ich weiß auch nicht, was bei Fisher damit gemeint sein soll oder was er damit meint. Dass meine Ansätze vom Marxismus geprägt seien, ist mir sogar schon mal vorgehalten worden, aber ich weiß wirklich nicht, was „marxistisch“ heißt bzw. bitte ich darum, dass mir diejenigen, die den Begriff gebrauchen doch mal erklären sollen, was sie damit konkret meinen. Oder ist damit wirklich nur so flach-ordinär irgendwas mit „Kapital“ gemeint?

Mark Fisher betreibt in der Verortung von *Burial* als „Post-UK-Rave-Sound“ eine topophile Positionierung. Dies funktioniert über seinen Bezug zu seinem subjektiven London der Vergangenheit und *Burials* London in der „Lost-Futures“-Version als ästhetisches Konzept – man höre *Archangel*.

Gibt es, bezogen auf seine „hauntological melancholia“ neben einer Topophilie auch eine Chronophilie?

Meines Erachtens ist das, was ich als ‚Topophilie‘ bezeichne (das unterscheidet sich, glaube ich, von dem Verständnis Yi-Fu Tuans, der das Konzept schon in den 1970ern definierte) immer auch von einer Chronophilie oder besser Nostalgie geprägt. Die Sehnsucht nach der kulturellen und lokalen Verortung geht zumeist einher mit einer Sehnsucht nach etwas, das Ursprünglich irgendwo herkommt und hingehört. Diese Ursprünglichkeit ist meist Vergangenes und es soll so eine Art Kulturschutz betrieben werden, der die alte Ordentlichkeit wieder herstellt. Das Zeitliche ist selbstverständlich genauso imaginierte Konstruktion wie das Verortete. Nostalgie ist eine Idealisierung wie die Topophilie. Ich würde also Nostalgie mit Topophilie parallelisieren und Chronophilie, wenn sie als Liebe zur linear vorgestellten Erzählung verstanden wird, ebenso. Vielleicht komme ich später nochmal darauf zurück, zu erklären, warum ich auch eine Liebe zum Zeitspiel hege, aber eben eine, die Heterochronizität feiert.

Wie unterscheidet sich Fishers Nostalgie von seinen als „retromode“ geprägten Beispielen? (*Arctic Monkeys, Adele, Amy Winehouse*)

Keine Ahnung, lieber Jakob. Das kannst Du wohl am besten bei Fisher selbst nachlesen, oder? Ich habe ja oben mein Nostalgieverständnis angedeutet. Das Retro-Ding bei Fisher ist vor allem im Kontext von S. Reynolds Arbeiten nachzuvollziehen (im Zusammenhang der Arctic Monkeys und Amy Winehouse nennt er ihn ja auch direkt und Reynolds Begriff „dyschronia“). Ich verstehe das so, dass Fisher hier eine Metaperspektive oder einen Theorieansatz versucht, während „Retro-mania“ ihm höchstens als Sammlung dient. Ist aber nur eine Behauptung meinerseits und ich weiß nicht, ob das stimmt. Ich habe zwar einiges aus seinen „Ghosts of my Life“ gelesen, bin da aber nie wirklich vertieft eingestiegen, weil mir ein Wörtchen im Untertitel fehlt: „Writings on WHITE Depression“. Viele Ansätze in Fishers Arbeiten finde ich hochinteressant, und ich meine auch nicht, dass alle vor dem identischen postkolonial oder queer informierten Hintergrund mit dem gleichen Duktus schreiben müssen. Fisher holt in hervorzuhebender Weise die kapitalistische und klassizistische Dimension wieder in die Popular Music Debatte... Das war unbedingt mal wieder nötig und ist für mich auch sehr anschlussfähig an z.B. Stuart Halls Denkweisen („marxistisch“?). Ich denke aber dennoch – und jetzt provoziere ich übertrieben –, dass die depressive Schreibhaltung in gewisser Weise auch eine sehr privilegierte ist, die sich viele Menschen auf der Welt nicht mal zu denken erlauben können (ich vermute/hoffe, dass Mark Fisher, so er sich nicht selbst getötet hätte, diese freche Behauptung

unterstützt hätte). Wenn ich an die Zukünfte denke, die heute ähnlich undifferenziert wie „die Postkoloniale Theorie“ als „afrofuturistisch“ gelabelt werden, habe ich diese nie als solche gesehen oder gehört, die eine *bessere* Zukunft versprechen, sondern erst einmal eine *andere* Zukunft ins Spiel zu bringen versuchen. Diese Zukünfte haben nichts versprochen, das nicht erfüllt wurde. Pauschal „Lost Futures“ zu postulieren, ist m.E. problematisch.

4. Anschluss an Derrida und *imaginäre Räume*

Anstatt auf einer räumlichen Ebene fokussieren sich Fishers „imaginäre Geographien“ auf einer zeitlichen Ebene, „Geister der Vergangenheit suchen uns heim“ und Derrida schreibt in *Marx' Gespenster*, dass unsere „Zeit aus den Fugen geraten ist“.

Könnte das Konzept von tracks 'n' treks auch umgedeutet werden? – Von *treks* zu *trips* (im Geiste von Fishers „acid communism“) und *time-treks*?

Das ist eine prima Ergänzung. In tracks'n'treks habe ich versucht diese zeitliche Ebene z.B. in der Analyse von Pinchs Track „Trauma“ nochmals mittels solcher Metaphern wie „unhomeliness“/„Unheimlichkeit“ (Freud, Bhabha), „An Echo in the Bones“ (nach Dennis Scott / Joseph Roach) sowie Weheliyes und Veals Hinweise auf „Dub“ und „Duppy“ und die Geister der Ahnen vor dem Hintergrund von Migrations-, Versklavungsgeschichte und Diaspora zu markieren. In meiner Analyse von Chronomads Track „Aksak“ versuche ich dieses zeitliche, aber gezielt nicht linear entschlüsselbare Spiel mit der Metapher „Er-Innerung“ zu kennzeichnen, um zu verdeutlichen wie groß die Bedeutung der inneren, imaginierten Leistung ist.

Fisher hat meiner Meinung nach zwar die zeitliche/genealogische Ebene der Popmusik mit „hauntology“ belegt. Bei *Burial/The Caretaker* funktioniert diese Agenda auch in Verbindung zur musikalischen Form (zb.“crackle“ & Stimmen-Sampling) - er lässt aber einige Leerstellen.

Ergänzend spricht Derrida als Fishers Quelle von Geistern auch als „non-present/present“ (*Specters of Marx*: 5). Könnte damit auch eine „Gleichzeitigkeit“ gemeint sein? Ein rhizomatisches Verständnis von Zeit und Zeiträumen?

Keine Ahnung.

In Verbindung mit dem Konzept der *imaginären Räume* könnte dies nicht auch ein Aspekt sein auf den Tracks untersucht werden, zb. die Funktion von Filter-/Raum(=Zeit)-/Mixing-Effekten, die in Echt-Track-Zeit, musikalische Formen einführen/auslöschen, ent-/muten?

Sprich können wir ästhetische Strategien so denken, dass sie Zeiträume und zeitbegrenzte musikalische Strukturen (auch einzelne Spuren) de-/aktivieren oder un-/sichtbar machen, letztendlich auch so die „geisterhaften“ musikalischen Gestalten und „hauntological“-Tracks entstehen lassen?

Naja, Du weißt ja, was ich über Spuren geschrieben habe und ich habe das minimal ausführlicher in meinem Text „Lauter Kopien und kein Original. Laute Spuren und kein Ursprung“ (2011) noch einmal ausgeführt. Gib Bescheid, wenn ich Dir den Text schicken soll. Was ich sträflich vernachlässigt habe, ist tatsächlich noch mal neu meine Konzentration auf ästhetische Strategien zu lenken. Solche Praxen wie Du oben erwähnst, möchte ich gerne mal fokussieren: Muting z.B. oder die Frage, was es bedeutet, dass in Ableton zum Beispiel nie etwas wirklich weg ist... Der Mini-Katalog, den ich im tracks'n'treks „Equalizer“ in Bezug auf Mixing, Filter, unmögliche Echo- und Hallräume, Cuts und Breaks eröffne, steckt wirklich noch in Kinderschuhen und ist minimales Basiswissen.

Abschließende Frage:

Was ist ein „hauntology“-Track und hast du ein Beispiel?

Ich glaube in jeden Track und jeden Song kann das aktiv hineingehört werden, weil Populäre Musik so eine polyseme Soße ist. In letzter Zeit habe ich des Öfteren auf solche Fragen damit geantwortet, dass so etwas auch in Ariana Grandes (Max Martin u.a.) Stück „Dangerous Woman“ reingehört werden kann. Achte mal auf die Stimmbearbeitung am Ende dieses durch und durch klischeehaft produzierten Songs... [Vocoder-Effekt]

Hab' keine Lust jetzt einen hippen Insider Tipp zu dropfen.

Am Ende dieses Interviews würde ich viel lieber die Frage beantworten, wer so etwas braucht. Auch wenn Du mir die Frage nicht stellst, schaue ich den Text nochmal durch und denke: shit – was für ein merkwürdiges JungsDing reproduziere ich da eigentlich.

Vielen Herzlichen Dank!

Viele Grüße!

Johannes

10.2. Track-Struktur „Archangel“ (04:02 min, 135 bpm)

[-3] 3 Takte Ambient-Sounds

(Intro) – Aufbau-Sequenz

T1-4: D1

T5-16: D1 + V1

T17-24: D1 + V1 + MGS

T25-28: D1 + V2 (abgeschnitten nach „kissing you“)

„Refrain“-Hauptsequenz

T29-36: D1 + V1 + MGS + B1

T37- 40: D1 + V2 + B2 + Vocal(Reverb)-Kick

T41-48: D1 + B1 + MGS + Vocal(Reverb)-Kick

T49-52: D1 + B2 + Ambient(Reverb)-Kick

(Interlude)

T53-60: D1 (Fade-In ab T57) + V1 + MGS

T61-64: D1 + V2 + B2

„Refrain“-Hauptsequenz T65-72: D1 + V1 + MGS + B1

T73-76: D1 + V2 + B2 + Vocal(Reverb)-Kick

T77-84: D1 + V1 + MGS + B1

T85-88: D1 + V2 + B2 + Synth-Fläche

(Interlude)

T89-92: D1 + B1

„Bridge“-Sequenz

T93-100: D2 + V3 + B3

(Interlude)

T101-104: D2 + Ambient-Vocal + Ende von V2(T104)

„Refrain“-Hauptsequenz

T105-112: D1 + V1 + MGS + B1

T113-116: D1 + V2 + B2 + Vocal(Reverb)-Kick

T117-124: D1 + B1 + MGS + Ambient-Vocals („oh no“-Sample)

(Outro)

T125-128: D1 + B2 + Ambient(Reverb)-Kick + Vocal(Reverb)-Kick

T129-134: Sustain-Klang von Vocal(Reverb)-Kick