



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Chilenische Digital Natives und ihre Klangressourcen

Netzmusik(erInnen) in On- und Offline Gemeinschaften

Verfasserin

Katharina Wagner

angestrebter akademischer Grad

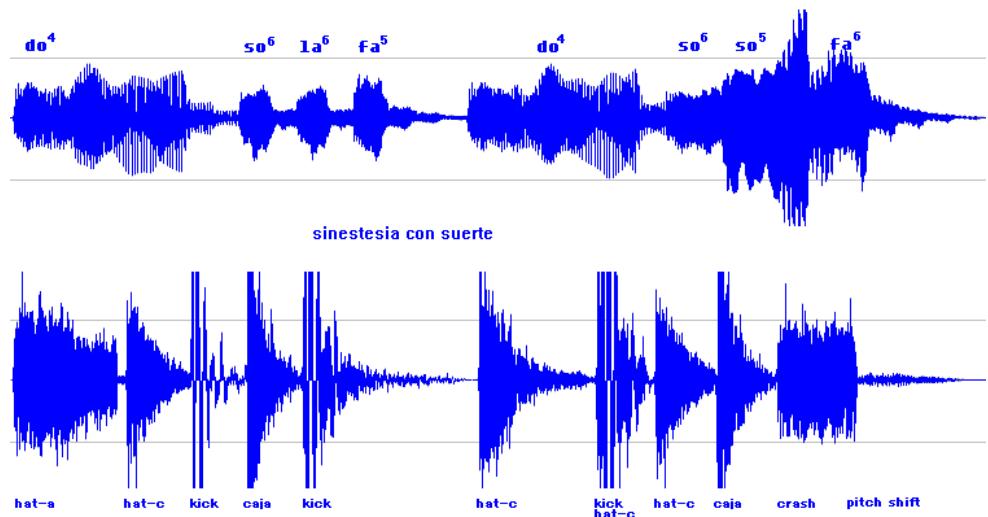
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Elke Mader



(Cover: Aguias Amena)

Danke

Den MusikerInnen für ihre Offenheit, ihr Vertrauen und ihre Musik!

Der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Univ.-Prof. Dr. Elke Mader!

Meinen Eltern Kurt und Klara!

Mischa und Catalina für Zeit und Rat!

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	6
EINFÜHRUNG	8

I THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

1 <i>Neue Musikpraktiken: ein interdisziplinäres Feld für die Kultur- und Sozialanthropologie</i>	12
1.1 Der Soundbegriff im Feld der Soundproduktion	16
1.2 Sound – Text und / oder Kontext?	18
1.3 Sound im Kontext der Globalisierung	20
2 <i>Globale Vorhut und Nachhut – eine Projektion kultureller Produktion</i>	21
2.1 Globalisierung als widersprüchlicher Prozess	22
2.2 Globale Differenzen und kulturelle Diversitäten	23

II METHODOLOGIE

3 <i>Stück für Stück</i>	24
3.1 Appadurais Konzept der Scapes: Mikro- und Makrokosmen	26
3.2 Audiovisionen und multiples Sozialtexten	27
3.3 Empirische Berührungspunkte und Erfahrungen	31
3.3.1 Reflexion: Position im Feld	32
3.3.2 Rosarotes Rauschen	33

III SOUND UND KLÄNGE: HISTORISCHE KULISSEN UND KONTEXT(E)

4 <i>Musikalische Neuschöpfung: die Aufhebung von Raum und Zeit?</i>	34
4.1 Das Line-Up des frühen 20. Jahrhunderts	36
4.2 Zur Entdeckung lokalen Liedguts und ihr Schatten der Zukunft: Die Diktatur Pinochets	38
4.3 Akademische Neue Musik	41
4.4 Sonic Memory: Indigene Kulturen, Neuschöpfung und Nationales Erbe	44
4.5 Postdiktatorische Utopien als Massenbetrug? 4.5.1 Avancierte Nischen: „el Under“ – New Waves, Punks und der Aufstieg des chilenischen Pops	47
4.5.2 Die Ausdifferenzierung des Rock chileno	48
	50

4.6	Kulturalisierung des Konsums und Musikdistribution	52
4.7	Cyberastro – MusikerInnen unterhalten sich selbst	55
IV CHILENISCHE DIGITALE „GLOBOTOPE“		
5	Globale Musikräume und Meister – Narrative	58
5.1	Globale Nischenräume und die Demokratisierung der Musik durch Neue Medien	59
5.2	Chilenische digitale „Globotope“	61
6	Chilenische Netscapes: Techno-, Finance-, Ideo-, Media- und Ethnoscapes	71
6.1	Technoscapes – Produktionsmittel und Peer-to-Peer Vertrieb	71
6.2	Financescapes – Förderung und ökonomische Anerkennung	76
6.3	Ideoscapes – Partizipation auf Lokalebene	78
6.4	Mediascapes – Medialisierung und MediatorInnen	83
6.5	Ethnoscapes – die translokale Dimension	87
V DIGITALE SOUNDLAUTE UND MUSIKDISKURSE – <i>SONIDOS RAROS DE LOS NICHOS DIGITALIZADOS</i>		
7	Visionen und Versionen Chilenischer Elektronischer Musik	90
7.1	Unterschiede. Die Markierung von Differenz	90
7.2	Mikrokosmen der Musikproduktion – Zwei Beispiele	96
AUSGANG 123		
Resumen en español.....		132
LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS 135		
ANHANG 154		
CURRICULUM VITAE		158

Now I will do nothing but listen . . .
I hear all sounds running together, combined,
fused or following,
Sounds of the city and sounds out of the city, sounds
of the day and night . . .

WALT WHITMAN, *Song of Myself*

VORWORT

„Quiero implantar un sistema nervioso electrónico en la sociedad chilena“ (Beer, zit. n. Baradit 2008: 9) – heißt ein Zitat nach Stafford Beer von ist eine der ersten Zeilen des Klappentexts, die meine Augen im Buchladen „Que lees?“ auf der Avenida Providencia in Santiago de Chile sichteten. Das apokalyptische Chiffre war es, das meine Neugier erweckte. Es ist wohl einer dieser Zufälle, dass Rafael Cheuquela, aka Lluvia Acida, einer der MusikerInnen, die ich im Interesse meiner Diplomarbeit kennenlernen durfte, einer der Macher des Soundtracks zur Verfilmung des Buches „Sync“ (Baradit 2008) ist. In dem Science – Fiction - Roman thematisiert der in Valparaíso lebende Jorge Baradit das Projekt *Cybersyn*, das während der Regierung Salvador Allendes die Zentralverwaltungswirtschaft durch ein Fernschreiber-Netzwerk in Echtzeit zu kontrollieren versuchte, und als eines der fortschrittlichsten technologischen Projekte dieser Zeit galt (vgl. URL1).

Kein Zufall war es, dass ich mich 2009 in Santiago de Chile befand. Dank dem Joint-Studies- Austauschprogramm der Universität Wien konnte ich nach meinem einjährigen Aufenthalt 2005 und einen zweiten längeren Aufenthalt in Santiago realisieren. Die Seminare, die ich 2009 an der Universidad de Chile belegte, sowie die universitäre Erfahrung und verschiedene Bekanntschaften im Allgemeinen lenkten meine Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Segmente innerhalb meines kulturellen Bewegungsradius.

Abseits des allgegenwärtigen Latino – Salsas trieben mich meine eigenen, zwischen Indie-Musik und elektronischen Sounds angesiedelten Hörgewohnheiten zur Fährten suche nach lokalen Unterhaltungsnischen an. Es erfreute mich immer, wenn ich lokale, musikalische Kostbarkeiten vor Ort entdeckte und somit mein Wissen rund um regionale Musiken und MusikerInnen erweitern konnte. Auch das Internet diente als „Schnellklickrecherche-Werkzeug“, als Suchmaschine, durch die ich mich mit den unendlichen Zusammenhängen des Hypertexts konfrontiert sah.

Erkundungen des urbanen santiaguiner Lebens führten mich zum Kulturzentrum Matucana 100, in dem Anfang Oktober 2009 das „Internationale Festival für Elektroakustische Musik Ai-Maako“ stattfand. Dort gab unter anderem Mika Martini, der Gründer eines der bekannteren chilenischen Netlabels namens Pueblo Nuevo Einblicke in seine elektroakustischen Klangwelten.

Es scheint mir nicht unwichtig all dies zu erwähnen, da diese Anknüpfungspunkte in gewisser Weise als signifikantes Muster der schrittweisen Herangehensweise an ein spezifisches soziokulturelles Feld innerhalb einer Gesellschaft betrachtet werden können. Das Festival, auch wenn es klein und mäßig besucht war, stellte für mich in dem Moment etwas besonderes dar, da ich mich bis zu dem Zeitpunkt weniger mit ernster, anspruchsvoller elektronischer Musik als vielmehr „nur“ mit elektronischer Club-Musik wie House, Minimal Techno, Synthie- oder ElectroPop, mehr dem DJ-ing, beschäftigt hatte. Hinzugefügt sei auch noch, dass zwei der Seminare, die ich eben zu dieser Zeit an der Universidad de Chile besuchte, Musiksoziologie und Neue Musik behandelten. Die physische Anwesenheit an einem Ort, der trotz isolierter geografischer Lage zwischen Andengebirge und Pazifikküste musikalisch als vielfältig bezeichnet werden kann, hat mich nach wie vor neben dem gewonnenen Interesse an digitaler Musik am Rande der Massenkultur in allen Facetten sehr beschäftigt und involviert. Sie ist jene, der ich mein persönliches Interesse an dieser Arbeit und Musik als wichtigen Bestandteil des kulturellen Lebens zu verdanken habe.

EINFÜHRUNG

Mit der letzten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kristallisierte sich durch das Interesse von MusikerInnen, WissenschaftlerInnen und HörerInnen an neuen kreativen Möglichkeiten der Tonaufzeichnung, -Wiedergabe und -Übertragung eine neue Audio-Kultur heraus. Die technologischen Entwicklungen von Tonträgern wie Phonograph, Tonband, Schallplatte und nicht zuletzt CD und das MP3-Fileformat, haben eine große Veränderung der Produktion und Rezeption von Musik herbeigeführt. Dabei gibt es viele Möglichkeiten Musik zu machen. Man kann sich technische Fertigkeiten eines Instruments wie der Gitarre in der Musikschule aneignen oder einfach mit dem Klimpern auf einem gefundenen Gegenstand das eigene Haus beschallen. Es reichen ein paar wenige Kenntnisse, um zumindest unkonventionelle Tonfolgen, die sich an keine Pentatonik oder andere Tonsysteme halten, akustisch hörbar zu machen. Wenn zum Beispiel Vögel singen oder der Dudelsack mit Luft gefüllt wird, dann passiert genau das, was der Bildschirm eines Sound-Programms vorzugsweise in Zahlen und Frequenzlinien zum Ausdruck bringt: die Überlagerung von Tönen und „natürlichen Samplern“, nur durch die analoge Bespielbarkeit des dreidimensionalen Raumes. Digitale Verfahren wie Scratching, Dj-ing, Sampling oder Remixing ermöglichen ein Experimentieren von Stilen, analogen Versatzstücken, lokalen Verweisen und solchen, denen man im Allgemeinen keinen bestimmten Herkunftsor anhört.

Das Bastelwerk von AutodidaktInnen, ausgebildeter MusikerInnen, und auch digital eingefangene Stimmen und Klänge traditioneller Instrumente habe ich besonders im letzten Jahr aus den Bereichen einer anderen und manchmal sehr unkonventionellen Sparte, der der elektronischen Musikerzeugung, gehört. Elektronische Musik- und Soundlandschaften können im Allgemeinen als kommerzielle Nischensparte in der Welt der Musik bezeichnet werden. Im digitalen Informationszeitalter hat das Internet als globalisiertes und globalisierendes Massenmedium einen Sog erschaffen, der NutzerInnen einen quantitativ noch nie dagewesenen Informationszugang und -Austausch bietet, der auch im Radio eher selten gehörter Musik zu Gute kommt. Eine seiner vielen Anwendungen ist die Verbreitung sogenannter nichtkommerzieller Musik meist unbekannter, aber deshalb nicht unbedingt unbegabter, MusikerInnen über Netlabels. Die Zugänge, die ich dabei als Nutzerin dieser „Multi-Kulti-Börse“ ins Kalkül ziehe, sind ebenso vielschichtig wie die Musik und die MusikerInnen, mit denen ich mich in Chile persönlich getroffen habe, unterschiedlich sind. Dabei handelt es sich um eine Musik, deren Werkeindruck in der Klangästhetik, im

musikalischen Entstehungsprozess und auf der Ebene der Rezeption von elektronischen Netzwerken maßgeblich geprägt wird.

Zwei Diskurse haben sich in meiner Arbeit als Leitmotive herauskristallisiert: der über die Musik, der vor allem den persönlichen Diskurs innerhalb und um die Musik stark mit einbezieht, und jener, der verstärkt die Nutzung neuer Medien als globalen Akt lokaler Gruppen einbindet.

Folgende **allgemeine Leitfragen** ergaben sich zu Beginn der Beschäftigung mit dem Thema:

1. Welche Charakteristika zeichnet die Arbeit der MusikerInnen mit Neuen Medien aus?
2. Was sind die Faktoren, die diese Merkmale beeinflussen?
3. In welchem Ausmaß sind die Faktoren, die die Aktivitäten der MusikerInnen beeinflussen, an die Bedingungen der physischen Lebenswelt gebunden?
4. Welche (persönlichen, lokalen und globalen) Bezugspunkte prägen die Auseinandersetzung und Ästhetik der Musik und wie kommen diese in der kulturellen Produktion zum Ausdruck?
5. Wie schaffen die MusikerInnen Lokalität im digitalisierten globalen Raum?

Die mediale Erkundung globaler Subkulturen, von denen manche zu bestimmten Zeiten und an unterschiedlichen Orten dem Lebensstil partieller Mainstreams angehören, verleitete mich zu digitalen Panoramarienen, die schließlich bei leibhaften Begegnungen mit einigen der chilenischen MusikerInnen und ihren lokalen Handlungsfeldern Halt machten und empirischer Ankerpunkt waren. Von der Vormachtstellung des Internets für die Verbreitung von Musik und einer engen Ankopplung an das Visuelle ausgehend, sind in dieser Arbeit unabhängige Netlabels Anknüpfungspunkte an Musik und MusikerInnen aus Chile. Zusätzlich zu ihrer Eigenschaft, Musikalben gratis zum Herunterladen anzubieten, können sie für MusikerInnen ein identitätsstiftender Bezugspunkt sein. Neben Facebook und dem direkten Mailzugang waren sie auch meine ersten Kontaktadressen.

Aufbau der Arbeit

Im Zuge dieser Arbeit sind Netlabels Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit einem Teil einer Musikgemeinschaft, die sich in Chile, zum Großteil in der chilenischen Hauptstadt Santiago, verorten lässt. Diese ist maßgeblich von elektronischen Produktionsbedingungen abhängig und geprägt. Die Verdichtung von Kommunikationsräumen durch das Internet, hat in Bezug auf Musik, die Bedingungen der Produktion und auch die Wahrnehmung und Reproduktion von Lokalität grundlegend beeinflusst. Diese Feststellung hat die Aufmerksamkeit auf Faktoren, die die Aktivitäten der MusikerInnen aus Chile beeinflussen, und die Ankoppelung dieser an die Bedingungen der Lokalität, sowie auf Charakteristiken der Arbeit der MusikerInnen mit Instrumentarien Neuer Medien, gelenkt.

Von der allgemeinen Einführung zur Soundproduktion, und ihren technologischen Rahmenbedingungen versuche ich mich dem soziokulturellen Aspekten der Musik, der Notwendigkeit einer „Netlabel-Kultur“, und den AkteurInnen als Teil einer Musikgemeinschaft sowohl über die vorhandene Literatur als auch über qualitative Interviews zu nähern. Ich befasse mich mit theoretischen Bezügen aus dem interdisziplinären Angebot, mit dem Impuls, die Relevanz des aus der Lektüre entstandenen Wissenskontexts für eine Beschäftigung mit Musikkulturen und Neuen Medien im Kontext von Chile aufzuzeigen. Ausgehend von einem Zusammenhang zwischen der Musikproduktion und dem soziokulturellen Kontext des/ der SchöpferIn, werden leitende theoretische Impulse für das auf mehreren Ebenen konzipierte Feld am Beginn der Arbeit den Diskurs über Musik als soziale und kulturelle Produktion im Kontext globaler und lokaler Erscheinungsformen eröffnen. Dieser kann in diesem Rahmen selbstverständlich nicht annähernd „ausgeschlachtet“, aber zumindest soweit geführt werden, dass er die Verständlichkeit empirischer Zusammenhänge gewährt als auch wichtigen wissenschaftlichen Anhaltspunkten aus unterschiedlichen Fachdisziplinen Platz einräumt. Neben zentralen Bezügen zur kulturellen Hybridisierung mit Hilfe Néstor Canclinis Konzept der Deterritorialisierung und anthropologischen Globalisierungsdiskursen, bietet das Post-Subkultur-Modell des Kulturwissenschaftlers Rupert Weinzierl eine wichtige theoretische Perspektive auf subkulturähnliche Produktionszusammenhänge. In Anlehnung daran werde ich das Netzwerk chilenischer Netlabels betrachten.

Ein Umgang mit dem Sound zwischen Text, Kontext und Metakontext, für den ich mich entschieden habe, schließt weiters musikhistorisches und kulturelles Wissen mit ein, das ich im dritten Teil (Sound und Klänge: Historische Kulissen und Kontext(e)), mit Hilfe von Sekundärliteratur und durch kommunizierte Aspekte der Geschmacks- und Lebenswelten der MusikerInnen und Bedeutungen von Musikern, gefiltert erschließe. Dabei verweise ich auf das „Spannungsdreieck Musik(sub)kultur – Räume – Menschen“ - ein Feld, dessen ethnographisches Erschließen im anschließenden Methodologieteil erklärt wird. Besonders für die Kultur- und Sozialanthropologie ist es die Ethnographie, durch die die emische Perspektive erschlossen werden soll.

In Bezug auf das empirische Material versuche ich mit Hilfe methodologischer Designs wie Appadurais fließenden Landschaften – mit denen ich Faktoren der Musikproduktion, Interaktion und den Musikdiskurs rund um die örtliche „Netlabel-Szene“ differenziert und kategorisiert behandle - und mit Auswertungsverfahren der Grounded Theory, einer vielortigen „Ethnographie durch Dick und Dünn“ (Marcus 1998) gerecht zu werden.

In dieser Arbeit geht es allerdings nicht nur um die Produktion und den Diskurs des Sounds. In den Kultur – und Sozialwissenschaften schenkt man der Zuschreibung des Sounds, politische, kulturelle und raum – zeitliche Differenz zu markieren, besondere Aufmerksamkeit, wodurch musikalische Inhalte eine weitere Ansicht darstellen, mit der im letzten Teil dieser Arbeit eine Betrachtung nach Philip Taggs (2003) *Sign Typology of Music* anhand von zwei einzelnen Fallbeispielen erprobt wird, und individuelle Ideen und Ästhetiken zu kollektiven Strömen und globalen Musikern in Bezug gesetzt werden.

Im Ausgang werden anfängliche Fragestellungen in den Blickpunkt gerückt und mit dem zusammengetragenen Wissen über die Musikern und MusikerInnen theoretisch betrachtet. Den Schluss bilden die Besprechung und Zusammenfassung der wesentlichen Inhalte dieser Arbeit über die kulturelle Produktion von Sound und ihre Rahmenbedingungen am Beispiel chilenischer NetzmusikerInnen.

I THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

1 Neue Musikpraktiken: ein interdisziplinäres Feld für die Kultur- und Sozialanthropologie

Durch die digitale Speicherung von Musik- und Klangmaterial eröffnete sich mit Ende der siebziger Jahre ein fast grenzenloses Archiv für nahezu jeden Musikgeschmack und neue kreative AkteurInnen. Das hat dazu geführt, dass heute die Studios vieler MusikerInnen auf die Größe eines Laptops zusammengeschrumpft sind. Diese Art des „neuen Musizierens“ spiegelt die Möglichkeit wider, „außerhalb hoch subventionierter Experimentalstudios beziehungsweise außerhalb der Sparten der Kulturbetriebe, aber ausgestattet mit einem gesellschaftlich hoch bewerteten Wissen: den Technologien moderner Soft- und Hard“ (Binas 2005: 115), kreativ zu sein.

Die MusikerInnen meines Untersuchungsrahmens machen sich über diese globale musikalische Technologie sonorische Aspekte ihres Umfeldes zu Nutze und verarbeiten neben individuellen Aufnahmen Politiker – Reden, Texte alter Lieder und indigene Mythen zu ihrem Soundmaterial. Forschungsprojekte der Sound Studies wenden sich dem Untersuchen von Klängen in all seinen vielfältigen Erscheinungsformen zu, und bedienen sich ähnlich wie die Forschungsrichtungen Media Studies, Visual Studies, Popular Music Studies und Cultural Studies, Methoden unterschiedlicher akademischer Disziplinen (vgl. Schulze 2008: 10ff). Auch VertreterInnen der Musikanthropologie haben sich mit Musik und Musikinstrumenten als kulturelle Artefakte auseinandergesetzt.

Mit „The Anthropology of Music“ hat der amerikanische Musikethnologe Alan P. Merriam ein wichtiges Werk für die Musikanthropologie des 20. Jahrhundert vorgelegt. Indem er für ein kontextuelles Arbeiten mit Musik appelliert, stellt er sich der Problematik der Fusion zwischen Musikologie und Ethnologie und initiiert die Tendenz, Musik in Verbindung mit dem jeweiligen kulturellen Kontext zu betrachten. Merriam hat sich speziell mit der Verwendung und Funktion von Musik und Kultur, wie zum Beispiel in der Situation von Ritualen, befasst. In seinem Bemühen, eine ethnographische Methode im Umgang mit dem Kontext von Musik zu entwickeln, bestimmt er die Konzeptualisierung von Musik, die Verhaltensweise in Verbindung mit Musik sowie den Sound der Musik ansich als unterschiedliche analytische Nivels. (vgl. Reynoso 2006: 111ff)

Simon Frith ist einer der Ersten am *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) an der University of Birmingham, der die Konzeption des „Resistance through Rituals“ als subkulturellen Mythos zu entlarven trachtete, dem Erleben der RezipientInnen von Musik eine große Aufmerksamkeit geschenkt hat und Musik eine relative Unabhängigkeit von seinem sozialen Umfeld, in dem sie entsteht, zugeschrieben hat. Nicht die äußeren Einflüsse markieren Frith zufolge deren Stellenwert, sondern vielmehr die kollektive ästhetische Erfahrung der Musik, die durch das Vorhandensein einer individuellen und kollektiven Identität Eigenständigkeit erlangt. (vgl. Frith 2003: 181ff)

Die Erforschung von Jugend- und Subkulturen, die vor allem durch die Cultural Studies der 1970er Jahre an akademischer Aufmerksamkeit gewannen, beinhaltete zwangsläufig das Feld der Musik, in dem in den achtziger Jahren Fragen nach der Rezeption und der symbolischen Bedeutung von Musik im Mittelpunkt standen. Peter Manuel, Charles Keil, Steven Feld sowie Christopher Waterman führen seit den achtziger Jahren die Debatte zu „lokalen Musikpraktiken“ und der Bedeutung von (Massen) –Medien für die Sprache (vgl. Binas 2000: 153). TheoretikerInnen wie Laurence Grossberg, Angela McRobbie und Stuart Hall haben immer wieder auf das widerständische politische Potential von kulturellen Praxen hingewiesen (vgl. Weinzierl 2000: 23). In Bezug darauf ist die Arbeit des österreichischen Kulturtheoretikers Rupert Weinzierl sehr interessant und neben Canclini theoretische Hauptreferenz im Umgang mit den „hybriden musikalischen Subkulturen“.

Die *Substream – Theorie* – das politische Potential kultureller (Musik)Praxen

Weinzierl hat bei der Entwicklung einer (Post-) Subkulturtheorie festgestellt, dass das politische Potential heute weitaus pluralistischer auftritt und feldübergreifender artikuliert wird als bei „historischen“ Subkulturen wie den Mods oder Punks (vgl. Weinzierl 2000: 23). Mit der Beschreibung des *Mainstream der Minderheiten* versucht Weinzierl die aus anderen Subkulturtheorien hervorgegangene Dichotomie „Underground versus Mainstream“ zu überwinden. Den Mainstream versteht er dabei als monokulturelle Form der Warenproduktion, der mittlerweile *Differenz* als Triebfeder des (postmodernen) Konsums eingeschrieben ist. Aus diesem Grund sei es zunehmend schwerer geworden, Differenz als progressiv zu betrachten (vgl. Weinzierl 2000: 85). Traditionelle Subkulturen, den Underground, sieht er ähnlich wie Sarah Thornton als Medienkonstrukt (vgl. Thornton 1995:

151), beziehungsweise als Mythos, in den die Kulturindustrie viel Geld investiert, in dem die zur Hybridität verschmolzene Differenz als verkäufliches Kulturprodukt auftritt. Ein Industrieprojekt, das postkolonialen KritikerInnen wie Bhabha (1994) und Ha (2005) zufolge, in ihrer massiven Verwendung die Essentialisierung und Ausgrenzung im freien Spiel mit Kulturen fortführt. Weinzierl meint, dass durch die Verwendung von Ressourcen aus der Populärkultur, die von sogenannten neuen *Substreams*, der Pop-Avantgarde, mobilisiert und in populäre Oppositionsformen transformiert werden können, popkulturelle Elemente in neuen subkulturrähnlichen Produktionszusammenhängen auftreten, die sich zumindest temporär einer strikten Verwertungspolitik entziehen (vgl. Weinzierl 2000: 32). Er stellt eine lange Liste an Hypothesen auf, mit deren Hilfe er versucht, sogenannte *Substream-Netzwerke* zu charakterisieren. Demnach nützen *Substreams* die neuen Informations- und Kommunikations-Technologien sehr intensiv, sie agieren stilistisch weitaus pluralistischer als „historische“ Jugend-Subkulturen und versuchen, politisches Engagement mit Spaß zu verbinden. Sie erodieren die Trennlinie zwischen Arbeit und Freizeit, sind in selbstorganisierten Themenforen aktiv, definieren ihre kurzfristigen Gruppenidentitäten über popkulturell kodierte und kombinierbare Medien- und Unterhaltungsverbünde, und akzeptieren somit gewisse Angebote des neuen hybriden Mainstream. Ästhetisch würden sie das Inauthentizitätsprinzip zelebrieren, und im Gegensatz zum Dekonstruktionsprinzip des Punks scheuen sie nicht vor Naivität, Kitsch und Farben. ExponentInnen von *Substream-Netzwerken* verdienen zum Teil ihren Lebensunterhalt in populärkulturellen Berufen (Djs, Club Hosts, LabelbetreiberInnen, MusikerInnen, PublizistInnen). (vgl. Weinzierl 2000: 88f)

Hybridkulturen und *Substreams*

Die Arbeiten von Néstor García Canclini zählen mittlerweile zu den wichtigsten Referenzen für Forschungsbereiche zu Globalisierung, Hybridisierung und der kulturellen Entwicklung Lateinamerikas. Canclini widmet sich in seiner Beschäftigung mit Hybridkulturen den Widersprüchen und Utopien der Moderne mit Fokus auf die transkulturelle Avantgardekunst. Dabei diskutiert er die Idee *l'art pour l'art* und stellt ihr die Hoffnung auf Vereinigung einer künstlerischen und sozialen Revolution in Erwähnung der DadaistInnen und SurrealistInnen, und die gescheiterte Transformation als kollektiver Akt am Beispiel des postrevolutionären Russlands, entgegen. Canclini zufolge bestimmt – im Unterschied zum Nutzen von Ritualen

als Praxis der sozialen Reproduktion – der Narzissmus jedes/r einzelnen/r PartizipantIn die rituelle, improvisierte Praxis der Avantgarde. Das Avantgardistische unterstreicht die Verneinung von territorialen und traditionellen, historischen Verweisen und charakterisiert die Happenings moderner Avantgardedendenzen. Während die moderne Kunst aus der Verneinung von Traditionen entstand, entkontextualisiert die postmoderne Ästhetik ohne den Vorbehalt innovativer Angebote, die auch “die Vergangenheit” miteinbeziehen. Das tut sie auf eine der Avantgarde entsprechende unkonventionelle Art, “which renews the capacity of the artistic field to represent the ultimate “legitimate” difference” (Canclini 1999: 26). Das Überschreiten der Grenzen kultureller Distinktion vollzieht sich in den Worten von Canclini durch die Deterritorialisierung symbolischer Prozesse, aus der sich der Verlust der “natürlichen Beziehung” von Kultur zu geografischen und sozialen Territorien ergibt. In diesem Prozess kommunikativer Deterritorialisierung sei gleichzeitig eine Reterritorialisierung verankert, die in Zeiten der fortschreitenden Globalisierung für die Menschen wichtig sei. Die Betonung liegt hierbei auf der Relativität dieser teilweise territorialen Relokalisierung von alten und neuen symbolischen Produktionen. (vgl. Canclini 1999: 229; Hepp 2009: 168).

Im Kontext der Postmoderne, in der Pluralität als eines der obersten Gebote gilt, stellt sich dennoch explizit die Frage nach dem kulturellen und ebenso politischen Nutzen des historischen Erbes. Zu diesem zählt auch Folkloremusik, die in Zeiten der Postmoderne wieder ein Echo bei den Menschen, in den elektronischen Medien, und auch in der Avantgarde, findet. Für Weinzierl steckt der größte musikalische “Innovationsverdacht” in den späten Neunzigern mit der Annäherung von elektronischen Soundstrukturen und freien Elementen, der Verzahnung von Freejazz, Elektronik, Avantgarde und Dj-ing. Er forciert seinen Eindruck vom relativ unhierarchischen Neben- und Miteinander von nicht mehr allzu strikt voneinander geschiedenen Stilrichtungen und betont die Rückkehr des Affirmationsprinzips der Achtziger, demnach das Widersprüchliche, in dem Nebeneinander als Subversion durch Affirmation zu funktionieren scheint. (vgl. Weinzierl 2000: 118f).

Multikulturalität wird also auch im sogenannten „Underground“ gepriesen. Die Zukunftsprognosen für die „echte“, traditionelle Folkloremusik stehen zudem sehr schlecht: „It is a well-known fact that in most Western societies folk music – true local folk (indigenous) music – is slowly but surely disappearing from daily life“ (Landy 1991: 22). Gegenüber der Multikulturalität von Musik gibt es genug kritische Stimmen, zum Beispiel die von Martin Stokes und Hugo Zemps. Stokes sieht in Bezug auf die oft diskutierte Problematik der willkürlichen Verwendung und Reinterpretation von Musikinstrumenten und - Formen, die allgemein ethnisch konnotiert werden, die Gefahr einer Exotisierung statt dem Hochleben

des ethnischen Pluralismus. Er nennt in diesem Zusammenhang das Nueva Canción Chilena als Beispiel einer Exotisierung der andinen Folkloremusik. (vgl. Stokes 1994: 7) Zemp stand den Übernahmen ethnologischer Aufnahmen der Popmusik lange sehr kritisch gegenüber, kam aber durch UNESCO zur gegenteiligen Überzeugung, dass die Verbreitung traditioneller Musikformen, die damit einhergehe, positiv zu bewerten ist (vgl. Binas 2010: 53). Die Unterscheidung zwischen westlicher Kunstmusik und dem „großen“ Rest, oder „dem echten lokalen Folk“, stellt für mich eine fortlaufende verbalisierte Dichotomisierung dar, die nicht angestrebt wird. Dafür steht eine Palette an neuer, innovativer Musikproduktion, die sich so nicht zuordnen lassen will, aber auch durchaus der neuen Soundfusion große Einflüsse musiktraditioneller Kontexte einräumt. Weinzierl sieht in den Tendenzen der Neuen Elektronik und Musikproduktion das Entstehen eines Post-Subkultur-Modells, das sehr offen angelegt ist und seinen Underground-Status nicht betont, aber von dem neuen eklektischen Mainstream vorerst wegen zu geringer Verwertbarkeit, elitärer Referenzsysteme und Desinformationsstrategien nicht hinzugewählt wird (vgl. Weinzierl 2000: 120).

1.1 Der Soundbegriff im Feld der Soundproduktion

Die letzte große medientechnische Revolution gab speziell den wissenschaftlichen Anstoß, sich die Musikproduktion selbst anzusehen. Ich kann mir sehr gut vorstellen, dass es in Zukunft auch mehr EthnomusikologInnen, die sich mit dem neuen Instrumentarium digitaler Musikproduktion auseinandersetzen, geben wird.¹

Mit der Forschungsperspektive auf Musik, die sich vía Laptop zusammenfügt, und auf Menschen, die diese Art von Musik betreiben, zu schreiben, muss sich der/ die Forschend/e für ein tieferes Verständnis zumindest technische Basiskenntnisse über das Soundtüfteln aneignen. Die Begeisterung für die Technik, „die Sound-Maschinen“, das Soundgewirr und die Qualität des Klangs an sich, die während der Gespräche und virtuellen als auch reellen Beobachtungen hörbar wurden, haben mir gezeigt, dass es essentiell ist, sich selber mit dem Instrumentarium auseinandergesetzt zu haben. Aus diesem Grund, war es mir auch sehr

¹ Ein Beispiel wäre an dieser Stelle der Schweizer Ethnomusikologe Thomas Burkhalter, der sich über einen intensiven empirischen Untersuchungszeitraum von mehreren Jahren mit zeitgenössischer Musik aus Beirut auseinandergesetzt hat. Dabei hat er sich sein Feld ausgesucht um aufzuzeigen, wie Musik im globalen Zeitalter produziert wird, welche Art von Ästhetik diese Arbeiten kreieren und wie sie, speziell in Hinblick auf die Generation, die während des libanesischen Bürgerkriegs geboren wurde, mit Konzepten wie Lokalität und Raum umgehen. (vgl. Burkhalter 2009)

wichtig, Zugang zu dem Arbeitsbereich der KreaturInnen zu erlangen. Durch die Arbeit mit Sound und Soundproduktion begibt man sich in ein Feld, in das kulturelle, soziale und ästhetische Fragestellungen mit einbezogen sind. Dennoch soll ein wesentlicher Punkt unterstrichen werden: Diese Arbeit stellt keine theoretische Analyse von Musik dar, sondern will die Soundproduktionen der MusikerInnen, die Interaktion mit dem Umfeld, und daher auch das lokale Geschehen als Knotenpunkt zwischen musikalischen Komponenten und kultureller (Re-) Produktion begreifen. Hinsichtlich dieses Schwerpunkts möchte ich betonen, dass ich mich in Bezug auf das unerschöpfliche Angebot an elektronischer Musik weniger auf Populärmusik oder ehemalige Massenphänomene wie Rave und Techno zu Beginn der Neunziger Jahre als auf Musik als Sound, der im Allgemeinen als experimentell, oftmals als Synonym für Avantgarde betrachtet - und weil nicht Teil der Massenkultur - als subkulturell bezeichnet wird. Tendenziell wird dabei elektronisches Klangmaterial (wenn auch in Kombination mit akustischem) verwendet.

Sound - elektronische und akustische Geräusche

Mit der genauen Definition oder Benennung von Musik tun sich TheoretikerInnen sowie Musikschaefende, die über Musik schreiben und forschen, heute schwer. Der Wunsch nach der Öffnung der Definition von Musik ist dabei zu Tage getreten. Den Ausdruck „Elektronische Musik“ hat erstmals Werner Meyer-Eppler in Abgrenzung zur elektrischen Klangerzeugung, die die „Musique concréte“ und „Music for Tape“ charakterisiert, vorgeschlagen. Im Gegensatz zur „Elektrischen Musik“, der man die Imitation traditioneller Instrumente vorwarf, wurde in der „Elektronischen Musik“ des 20. Jahrhunderts ein serielleres Kompositionspotential gesehen. Durch die Kommerzialisierung der zum Fortschrittssymbol erkorenen synthetischen Klangerzeugung hat sich folgend der Begriff „Elektroakustische Musik“ gegenüber der populären elektronischen Musik ausdifferenziert. Er weist gleichzeitig auf die gleichberechtigte Verwendung von elektronischem und akustischem Kompositionsmaterial hin. (vgl. Ruschkowski 2010: 136ff)

Mittlerweile lässt sich Musik durch die fortlaufenden technologischen Entwicklungen und ihrer Verbreitung durch solcher Art Begriffe schwer zuweisen. Die möglichen Charakteristika sogenannter „Netzmusik“, als solche die von mir vorgefundene Musik auch betrachtet werden kann, werden mit der Definition von Schulze sehr gut beschrieben:

Netzmusik, in diesem Sinne zeichnet sich dadurch aus, dass Spezifika elektronischer Netzwerke den Werkeindruck maßgeblich prägen, sei es innerhalb des musikalischen Vorstellungsprozesses, in der Klangästhetik oder auf Ebene der Rezeption. Stilistische oder formale Abgrenzungen impliziert der Begriff nicht. Von Beat-orientiertem Umgang mit Instrumental-Samplern bis zu komplex strukturierten Geräuschkompositionen und von Installationen bis zu neuer Online-Präsentation schließt er alles mit ein.

(Schulze 2008: 78)

Sound - mittlerweile in der Wissenschaft ein gängiger wenn auch nicht statischer Begriff - resultiert aus der Klanggestaltung als künstlerischer Akt. Zunächst fand der Begriff seine Verwendung im Jazz beziehungsweise zur Beschreibung des typischen Klanges einer Band oder einem/r Solisten/in.

R. Murray Schafer gilt als der Begründer der *Soundscape Research*. In einem Interview mit Helmi Järviuoma sagt er, „that symptoms of music can be read as signs of the times and that music gives us information on the state of society and politics“ (Schafer, zit.n. Järviuoma1994: 115). Dabei sind Soundlandschaften, wie der Begriff der Landschaft vermuten lässt, Geräuschkulissen, die einen Ort ebengleich wie ein prägnanter Baustil einzigartig machen. Schafer selbst beschäftigte sich unter anderem mit Geräuschen der urbanen sowie ruralen Umgebung und wie diese unsere alltägliche Geräuschkulisse beeinflussen, beziehungsweise reflektieren für ihn Soundscapes auch die sozialen, politischen und natürlichen Bedingungen eines Ortes und die Ästhetik des alltäglichen Lebens, die auch in den Sounds einzelner KünstlerInnen in Verwendung gerät.

Durch die Möglichkeiten elektronischer Instrumente stand der Sound plötzlich im Zentrum der Musikproduktion und –rezeption und wurde zu einem neuen Paradigma in der musikwissenschaftlichen Forschung, sodass eine Soundforschung nötig wurde. (vgl. Brüssel 2009: 24f) Höller identifiziert Sound gar als Leitmedium kultureller Produktion (vgl. Höller 2005: 13). Damit steht er ebenso der Populärkultur offen gegenüber.

1.2 Sound – Text und/ oder Kontext?

Die Verwendungsweisen bestimmter Genres und Formen von Musik standen ab den Achtzigern im Mittelpunkt des Interesses der MusikforscherInnen der Cultural Studies. Peter Manuels Eindrücke über die Auswirkungen der Kassettenspieler auf die Populärmusik im Indien der achtziger Jahre und die revolutionäre Transformation durch das Medium (vgl. Manuel 1993) stellen einen der Beiträge für die Musiksoziologie dar, die vor allem im

Bereich der Populärmusikforschung die Analyse von Musik als sub- und jugendkulturelles sowie politisches Ausdrucksmittel forcierten und Musik somit als populärkulturellen Text behandelten. John Fiske beschreibt einen wesentlichen Aspekt für die Untersuchung der Populärkultur. Dieser liege in ihrem Widerstand, der eben nicht allein semiotisch ist, sondern eine gesellschaftliche Dimension auf dem Makroniveau erlangt. Unter semiotischen Widerständen versteht er den erfolgreichen Versuch, die diskursiven Ressourcen der Gesellschaft anders zu nutzen als die dominierenden Kräfte (vgl. Fiske 2000: 25). Weinzierl betrachtet Fikes Argumentation kritisch, in dem er meint, dass dieser das Befreiungspotential des Konsums überschätzt, da er die Möglichkeit des Umdeutens von Populärkultur als subversiven Akt, der die Hierarchie des Systems gelten lässt, zu unkritisch zelebriere (vgl. Weinzierl 2000: 245).

SchöpferInnen semiotischen Widerstands oder Sound-Logos als Fetisch, der die ästhetische und in Verbindung zur nicht fiktiven Realität die soziale Funktion einer Geschmacksgemeinschaft erfüllt (vgl. Diederichsen 2008: 113), erinnern an Leví-Strauss' Begriff der Bricolage, mit dem die Musik und der Stil einer Subkultur, wie Hebdige das in „The meaning of style“ (1991) mit dem britischen Punk-Rock getan hat, charakterisiert werden kann. Die Erzeugung von Sound als künstlerische Ausdrucksform wurde bei den VertreterInnen der Cultural Studies von einem elitären, eurozentristischen Kunst- und Kulturbegriff, wie man ihn im Allgemeinen und so auch in den großen Werken der Kunst- und Kulturtheorien der letzten Jahrhunderte pflegt(e), versuchsweise frei gemacht. Dabei haben sich VertreterInnen des *Centre for Contemporary Cultural Studies* weniger mit der Analyse von Musik an sich als mit der soziologischen Relevanz des Konsums und der Verwendung für die Subkulturtheoriebildung beschäftigt. Das Aufgreifen von Klängen mittels Textanalyse, und somit als musikalischen Text, bringt in Beschäftigung mit Zusammenhängen den Begriff des Kontexts mit sich und muss sich innerhalb der akademischen Disziplinen auch kritischer Stimmen aussetzen. Der aus der Literaturwissenschaft und Linguistik genommene Textbegriff wird indes als problematisch gesehen, da er auf Musik übertragen eine sehr unpräzise Funktion für die Verbindung und Dialektik zwischen Musik und extra-musikalischen Prozessen anbiete (vgl. Papenburg 2008: 93). Peter Wicke und Stan Hawkins sehen im Klanggeschehen „die Knotenpunkte eines Netzes, das über die Grenzen des Klanglichen hinausreicht, und einen dialogischen Prozess in Gang hält, der die Akteure, Musiker (sic!) wie Publikum“ (zit.n. Papenburg 2008: 93) mit einbeziehe. Die Netzwerkmetapher betont das Resonanzverhältnis zwischen Klanglichem und Außerklanglichem; Text und Kontext. Ich beziehe mich auf John Shepherd, der trotz eines

vorgefundenen Zwiespaltes zwischen Text und Kontext, zwischen „piece of music“ und „extra-musical reference“ (Stephert 1991: 13), die symbolische Ankoppelung an die Welt, in der Mensch lebt, als Quintessenz unterstreicht. Die Annahme, „that the music's meanings are somehow arbitrary in their relationship to music's sound“ (Wicke/ Shepherd 1997: 26), ist grundlegend für die Analyse von Musik als kulturellen Text, der sich semiotisch aber auch ethnographisch erschließen lässt.

1.3 Sound im Kontext der Globalisierung

Das Buch „Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology. An Epistemological Problem“ (2002) von Andy Nercessian gab mir den Input für eine persönliche Aufschlüsselung der Probleme, mit der sich TheoretikerInnen und EthnographInnen musikalischer Formen konfrontiert sehen. Der entscheidende Punkt aus ethnomusikologischer Sicht ist seiner Meinung nach der, die ethnozentristische Vorstellung objektiver musikalischer Charakteristika hinter sich zu lassen und die Unterscheidung zwischen objektiv und subjektiv vorzunehmen, anstatt Musik auf ihre Bedeutung zu reduzieren. Konsequenzen, die die Globalisierung nach sich zieht, sind unter anderem die, dass Musiken heute nicht nur lokal zugänglich sind, sondern weltweit aus unterschiedlichen Kontexten empfangen werden. Die HörerInnen müssen die Eigenschaft besitzen, durch transkulturelles Wissen kulturelle Codes zu verstehen, ohne einem „soziologischen Imperialismus“ Gefahr zu laufen. (vgl. Nercessian 2002: 50) Was für „Kultur“ in Zeiten der Globalisierung gilt, soll auch für Musik gelten: die Anerkennung multipler Bedeutungen und das Verständnis von Musik als Beziehung von Kulturen. Künstlerische Arbeiten werden tendenziell in Bezug zu Kultur gesetzt, womit man wieder bei der Semiotik angelangt wäre. Das Spiel mit den Zeichen, das eine Eigenschaft der Postmoderne ist, sollte große Vorsicht gegenüber der Bedeutung (von Musik) nahelegen. Umso mehr plädiert auch Nercessian für den Fokus auf Identität, die nicht ohne der Kenntnis „des Anderen“ existiert, sowie ganz wesentlich für einen Bedeutungszugang aus der Idee des Emischen, der Narrative: „(...) if we cannot see a music in terms of its role in society and, therefore, its meaning, we cannot see it at all.“ (Nercessian 2002: 11)

Die eigene Reflexion und der Schritt vom Bildschirm weg in das „reale Leben“ haben mir in Bezug auf die Blogs und Webseiten von den AkteurInnen, die ich intensiver kennen lernen durfte, gezeigt, dass die direkte Bekanntschaft vom Produkt und seinem Pseudonym

ausgehend, die Abstraktion, mit der man sich konfrontiert sah, klarere Formen gewinnt. Größtenteils sickerte durch, dass in Hinblick auf das Thema des Austauschs und Kopierens von Samplers unter MusikerInnen, der virtuelle Kommunikationsapparat als praktischster, dienlichster und idealster Austausch betrachtet wird; und das Netz auch als größtes Forschungsfenster und Dokumentationsarchiv für die musikalischen Bündnisse online und offline, wie ich durch die Gespräche herausfand.

2 Globale Vorhut und Nachhut – eine Projektion kultureller Produktion

Marshall McLuhan identifiziert in seinem berühmten Werk „The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert“ (1995) den Computer als „die erste Komponente jener Kreuzung videoverwandter Technologien, welche uns hin auf ein globales Bewußtsein (sic!) führen werden“ (McLuhan 1995: 135). Die Einflüsse der gegenwärtigen Globalisierungsmechanismen haben auf die weltweite Kulturproduktion eine derart große Krafteinwirkung, dass die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der medialen Globalisierung essentiell erscheint. Theoretischen Arbeiten wie die von Ulf Hannerz (2002), Arjun Appadurai (1996) und Fredrik Barth (1998) sind zentrale Beiträge zum anthropologischen Globalisierungsdiskurs, der die Reevaluierung von Raum, Verräumlichung und Reproduktion von Verortung der gegenwärtigen ethnographischen Methoden im Global-Lokal-Nexus leitet (vgl. Gingrich/Totic 2004: 27ff). Demnach ist es kein Zufall, dass Arjun Appadurais Beschreibung durch Scapes auf Landschaften verweist. AnthropologInnen sehen sich vermehrt mit globalen Netzwerken, deren Mitglieder gemeinsame Interessen teilen und in denen multiple Identitäten und imaginierte Gemeinschaften (vgl. Anderson 1983) skizziert werden, konfrontiert.

Das Lokale, in dem MigrantInnen in verschiedenen Ländern ihre gemeinsamen Wurzeln finden, ist in der Situation neuer sozialer Bündnisse oft eine mystifizierte und romantisierte Vorstellung von Heimat. (vgl. Hannerz 2002: 28) MigrantInnen bilden Interessengemeinschaften und Netzwerke, die nicht unbedingt nationalstaatlicher Vorstellungen zu Grunde liegen. Im Zuge der Globalisierung und Moderne, die Martin Albrow als „eine Reihe von zusammengehörigen Eigenschaften, die den herrschenden Lebensstil und die für den Westen und das moderne Zeitalter die wichtigsten Institutionen repräsentieren“ (Albrow 2007: 96) beschreibt, sind die Städte als Zentren von Trends

Hauptakteurinnen für die globalen kulturellen Ströme. Der Lebensstil formiert sich in den Städten als Marker modernistischer Identität und lässt kulturelle Identitäten beziehungsweise Ethnizitäten als schwächere Formen zurück. Die Eigenlogik der kulturellen Globalisierung, die Appadurai (1996) sowie Ulrich Beck (2007) von ökologischen, politischen und zivilgesellschaftlichen unterscheidet, legt das Heranziehen eines Diskurses des Begriffs der Globalisierung nahe.

2.1 Globalisierung als widersprüchlicher Prozess

Ulrich Beck nimmt beim „Schlag- und Streitwort“ (Beck 2007: 42) Globalisierung drei Unterscheidungen vor: Globalismus, Globalität und Globalisierung. Mit Globalismus bezeichnet er die Auffassung, „dass der Weltmarkt politisches Handeln verdrängt oder ersetzt“ (Beck 2007: 26). Globalität kennzeichnet für Beck (2007: 30) „die neue Lage der Zweiten Moderne“, in der nun nichts mehr (nur) „ein örtlich begrenzter Vorgang ist“, sondern, dass sich alle Organisation, Erfindungen etcetera „entlang der Achse lokal-global reorientieren und reorganisieren müssen“ (Beck 2007: 30) und die Vorstellung geschlossener Räume somit fiktiv ist. Globalisierung unterscheidet er von Globalität dahingehend, indem er sich mit diesem Begriff auf die Prozesse bezieht, „in deren Folge die Nationalstaaten und ihre Souveränität durch transnationale Akteure, ihre Machtchancen, Orientierungen, Identitäten und Netzwerke unterlaufen und querverbunden werden“ (Beck 2007: 28f). Sie kann als Prozess, „der transnationale Bindungen und Räume schafft, lokale Kulturen aufwertet und dritte Kulturen hervor treibt“ (Beck 2007: 30), verstanden werden.

Die im Zuge der kulturellen Globalisierung entstandene Herstellung kulturell-symbolischer Reflexivität und Fabrikation kultureller Symbole durchkreuzt nach Beck „die Gleichsetzung von Nationalstaat mit Nationalstaatgesellschaft, indem transkulturelle Kommunikations- und Lebensformen, Zurechnungen, Verantwortlichkeiten, Selbst- und Fremdbilder von Gruppen und Individuen hergestellt werden“ (Beck 2007: 88). Wider der Vorstellung der *McDonaldisierung*² bedeutet das nicht, dass die Welt homogener wird. Vielmehr kommt es unter der Regierung des „G-Wortes“ zu einer neuen Betonung des Lokalen beziehungsweise

² *McDonaldisierung*: „im Sinne einer Vereinheitlichung, Universalisierung durch die globale Kulturindustrie“ (Beck 2007: 80)

muss Lokalisierung ebenso als Aspekt der Globalisierung gesehen werden (vgl. Robertson 1995: 29ff). Paul Du Gay nennt Re-Lokalisierung als Phänomen, das dem ökonomischen Kalkül entspringt. Selbst global vermarktbare Symbole bestünden aus den Rohstoffen lokaler Kulturen und sind daher lokal verbunden (vgl. Du Gay 1997: 31). Globalisierung bedeutet damit Glokalisierung, also ein hochgradig widersprüchlicher Prozess. (vgl. Robertson 1998; Beck 2007: 63)

2.2 Globale Differenzen und kulturelle Diversitäten

Die Spannung zwischen kultureller Homogenität und kultureller Heterogenität wird speziell in kultur- und sozialanthropologischen Auseinandersetzungen als zentrales Problem der globalen Interaktion und modernen Verfügbarkeit kultureller Ströme angepriesen. Die kulturellen *Flows* bewegen sich zu einem Großteil asymmetrisch fort, und der „culturally mediated access of center to periphery is understood to constitute a sort of brainwashing, to the interests of the center. Culture here is ideology. (...) Modernity was not originally everywhere“ (Hannerz 2002: 60; 55) Heutzutage werden in der wissenschaftlichen Theorie und Praxis jedoch vom Westen in den Süden verlaufende Interaktionsbeziehungen, zwischen Zentrum und Peripherie im Wallerstein'schen Sinne³, unter dem Aspekt der kulturellen Ströme differenzierter als es das Zentrum-Peripherie-Modell anbot, behandelt (vgl. Beck 2007: 62ff). Hybride Musikformen haben mit kultureller Diversität zu tun, die in der wissenschaftlichen Debatte zu einem großen Thema geworden ist. Dabei ist die wesentliche Frage, wie mit kultureller Differenz umgegangen wird. Giddens beispielsweise beobachtete ein mystifiziertes und romantisiertes Bild des Lokalen im Kontext moderner Gesellschaften:

In conditions of modernity, place becomes increasingly *phantasmagoric* : that is to say, locales are thoroughly penetrated by and shaped in terms of social influences quite distant from them (...) the „visible form“ of the locale conceals the distanciated relations which determine its nature. (Giddens, zit. n. Hannerz 2002: 26)

Hannerz argumentiert, dass die Erfahrung kultureller Diversität als kreative Source nur auf dem Mikrolevel erschlossen werden kann. Individuelle Erfahrungen, sollten nicht auf das

³ Immanuel Wallerstein war in den Siebzigern einer der Sozialwissenschaftler, der zur Globalisierungsdebatte beigetragen hat. Für ihn war der Kapitalismus die treibende Kraft der globalen Entwicklung. (vgl. Beck 2007: 62)

Konzept der kulturellen Differenz reduziert werden. Dies schließt keineswegs aus, diese in Bezug zu Veränderungen im Makrokosmos zu setzen (vgl. Hannerz 2002: 62). In Abgrenzung zur nationalen Identität und Identitätskonstruktionen der Masse können musikalische Formen als Suche und Balanceakt zwischen peripheren Klängen und der Affinität zu den beschallten Lichtern urbaner Zentren interpretiert und reflektiert werden.

II METHODOLOGIE

3 *Stück für Stück*

Es gibt keine Dreiteilung mehr zwischen einem Feld der Realität: der Welt, einem Feld der Repräsentation: dem Buch und einem Feld der Subjektivität: dem Autor. Kurzum, wir glauben, daß die Schrift nie genug auf ein Außen bezogen werden kann. Das Außen kennt kein Bild, keine Bedeutung und keine Subjektivität. Das Buch als Verkettung mit dem Außen gegen das Bilderbuch der Welt. Ein Rhizombuch, das nicht mehr dichotomisch, zentriert oder gebündelt ist.
(Deleuze/ Guattari 1977: 36)

Was ich im theoretischen Teil zuvor mit den Worten Necessians wiedergegeben habe, legen Corinna Herr und Annette Kreutziger-Herr in ihrem Artikel „Methoden, Konzepte, Perspektiven – ein Dialog“ (vgl. Herr/ Kreutziger-Herr 2006: 40) für die kulturanthropologischen und somit „geschichtsbewussten Musikwissenschaften“ nahe: Multiperspektivität. Gerade im Feld der kulturellen Produktion, der Künste, und verstärkt in Verbindung mit Neuen Medien schlägt sich das Labyrinth von Wechselwirkungen besonders nieder. Dabei geht es in meinem Fallbeispiel nicht nur um den Sound einzelner MusikerInnen, sondern in Bezug auf diese auch um das Spektrum Neuer Medien und die Fusion der Netlabels als Transporteure individueller sowie kollektiver musikalischer Ästhetiken und extra-musikalischer Bedeutungen.

Die bisherigen theoretischen Erörterungen legen – Stichwort Postmoderne – die Annahme, „es gäbe nur Ereignisse, Personen und flüchtige Formeln, die miteinander in keiner Weise harmonieren“ (Geertz 1996: 19), nahe. Wie soll in der Wissenschaft nun mit einem ähnlichen Verständnis von (Medien-) Technologien mit dem Forschungsraum, in dem die Unterscheidung zwischen KonsumentInnen, ProduzentInnen, Produkt und Konstrukt nicht mehr nachvollziehbar ist, umgehen? Wie soll das forschende Subjekt an ein Forschungsfeld, das den globalen Hyperraum, darin befindliche materielle Artefakte und aber auch den/die

lokale InitiatorIn umspannt, herantreten? Christine Hine stellt in ihren Beiträgen über den methodischen Umgang bei virtuellen Ethnographien folgende Leitfragen auf, die unterschiedliche Herangehensweisen mit sich führen und im digitalen Feld beschäftigen: Inwiefern verändert das Internet die Organisation sozialer Beziehungen in Raum und Zeit beziehungsweise im Unterschied zum reellen Leben, und wie vereinen sie sich? Wie werden Identitäten performt und erfahren, und sind diese mit „dem Offline“ konform? (vgl. Hine 2000: 8f) Ethnographische Studien von Online-Szenarien haben das Internet meist als Kultur definiert, innerhalb der die menschliche Nutzung der Technologie stattfindet und beobachtet werden kann. Im Blickpunkt darauf unterscheidet Hine ganz wesentlich zwischen dem Fokus auf das Internet als Kultur an sich oder aber als kulturelles Artefakt. Letzteres impliziert gleichwohl Menschen, aus deren unterschiedlichen Intentionen das Artefakt entstand (vgl. Hine 2000: 14), und ist ähnlich, wenn auch mit anderer Zielsetzung, auf die spezielle Nutzung von InteressensvertreterInnen von Musik anwendbar. In Bezug auf Ethnographien im und/oder über das Internet beschreibt Hine den Prozess ihrer Datengewinnung wie folgt: „The development of the ethnography was an exploratory process with each activity and each new form of data leading to another and further adding to the understanding of what ethnography could mean in this kind of context“ (Hine 2000: 71).

Meine vor allem zu Beginn und durch die örtliche Distanz ausschließlich im Web stattgefundene systematische Beobachtung der Aktivitäten und Repräsentation der Netlabel-Musiken in Online-Magazinen, auf Musik-Blogs, sowie Facebook-Postings habe ich von November 2010 bis Februar 2011 am intensivsten betrieben und mittels Beobachtungsprotokoll inhaltlich zusammengefasst. Brigitta Beer sieht die Vorzüge einer systematischen Beobachtung in der Wiederholbarkeit und der Vergleichbarkeit der Ergebnisse. Besonders wenn Themen wie das Verhalten oder Handlungen selbst Gegenstand sind, sei es für beide Seiten einfacher, einen Vorgang selbst zu beobachten als ihn von InformantInnen beschreiben zu lassen. (vgl. Beer 2003: 126ff) Somit war es anfänglich ein verdecktes, indirektes Forschen (vgl. Beer 2003: 121), das anschließend mit dem Face-to-Face-Kontakt in die direkte Dimension überging. Ich habe von vornherein Beobachtungseinheiten und -kategorien im Sinne von Kodes gebildet. Die Komplexität meiner Ethnographie und die Dichte, die ich im Netz nach erreichtem Sättigungsgrad vorfand, forderte eine Auswahl im Umgang mit den direkt und indirekt gewonnenen Daten. Die emische Perspektive verhalf mir diese zu treffen. Qualitative Analysen basieren auf der Beschreibung von Forschungsobjekten und/oder Beobachtungseinheiten und weniger auf der Annäherung an eine limitierte Anzahl an Variablen, was vor allem bei großem Datenumfang

zu Auszügen des Datenfeldes als Fallbeispiele zwingt (vgl. Jones 1999: 33), ohne dabei die Umsetzung einer methodischen Triangulation außer Acht zu lassen.

Obwohl meine Studie übers Internet nicht hauptsächlich um die Erforschung einer Online-Community angesiedelt ist, wie dies Lysloff in seinem Sinne einer interaktiven Virtuellen Ethnomusikologie (vgl. Lysloff 2003b: 234) am Beispiel der Mod-Szene umgesetzt hat, schloss sie vielzählige Stunden vor dem PC, die vor allem durch das Hineinhören von Musiktracks gefüllt wurden, nicht aus. Meine Online-Aktivitäten haben somit, abgesehen vom kurzen Mailverkehr und den aus der örtlichen Feldforschung entstandenen Bekanntschaften, „viewing image and listening to sounds and music, reading and typing messages of electronic musicians (...), listening to random songs“ (Lysloff 2003a: 43) mit Lysloffs gemein.

Paul Feyerabend schreibt in seinem Werk „Wider den Methodenzwang“ (1999) über die „Mannigfaltigkeit, dem Inhaltsreichtum, der Vielseitigkeit, Lebendigkeit und „Vertracktheit“ des menschlichen Lebens, die auch nicht von den besten Methodologen (sic!) in ihrer Gänze nachvollzogen werden kann“ (Feyerabend 1999: 13). Sein Appell für eine pluralistische Methode wird heute wohl von einer großen Mehrheit an WissenschaftlerInnen geteilt. Die grundsätzliche Nichtbeachtung der Grenzen der Disziplinen im Sinne der Cultural Studies, die nicht mit einer Disziplinlosigkeit verwechselt werden darf, setzt gleichzeitig einen interdisziplinären Kontext voraus. Als forschendes Subjekt war nicht allein dieser, sondern vor allem die Kontextualisierung des kulturellen Wissens und meines persönlichen Vorwissens eine zentrale Praxis für die weitere Feldarbeit. Meine Überlegungen bezogen sich vor allem auch auf die Relevanz des lokalen, historischen Musikwissens, das man vielleicht als selbstverständlich voraussetzt, und das sich in den Gesprächen - während denen sich meist ein persönlicher Diskurs zur Musik ergab - als Notwendigkeit herausstellte. Aus diesem Grund wurde diesem lokalen Musikwissen im sozial- und kulturpolitischen Kontext ein eigenes Kapitel gewidmet.

3.1 Appadurais Konzept der Scapes: Mikro und Makrokosmen

Laut Appadurai sind Kulturen nicht an bestimmten Orten zu finden, sondern manifestieren sich als kulturelle Bewegungen oder Ströme (*cultural flows*), die transnationale oder globale Bewegungen zum Ausdruck bringen. Mit dem Verständnis von Kultur als ein Aspekt, auf dem eine Gruppenidentität aufbauen kann, grenzt er es von der Gleichsetzung von Kultur und

Ethnizität ab: „We have now moved one step further, from culture as substance to culture as the dimension of difference, to culture as group identity based on difference, to culture as the process of naturalizing a subset of differences that have been mobilized to articulate group identity.“ (Appadurai 1996: 14) Mit dem Konzept der *techno* -, *media* -, *ideo* -, *ethno* und *financescapes* hat er fünf Dimensionen aufgestellt (vgl. Appadurai 1996: 33ff), die letztlich nicht nur immense Einflusskraft auf die globale Ökonomie ausüben, sondern auf die Ideen, Möglichkeiten, Vorstellungen und auf den Habitus des Individuums einwirken. Sie markieren kollektive und individuelle Einflüsse, die ebenso Sound und Musik als Teilaспект der äußeren und inneren Lebenswelt einbinden. Als Modell sind der Einordnung nach diesen Scapes, die noch genauer erklärt werden, keine fixen Grenzen gesetzt.

3.2 Audiovisionen und multiples Sozialtexten

Der Versuch, „Musik als sozialen Text“ (vgl. Stepherd 1991) zu lesen und auf diesem Weg mehr über Musik, Musikströme und Musikpraktiken zu erfahren, ergänzt den zuvor ausgeführten narrativen Anhaltspunkt. Auch kreative Ausdrucksmittel lassen Geschichten erzählen. Musiktracks können als kleine Sets an Geschichten gesehen werden, die ebenso von zusammenhängenden Ereignissen und Welten erzählen. Die Mikrowelt eines Musikstücks speist sich nicht nur aus den ästhetischen Vorstellungen des/der Schöpfers/ Schöpferin, sondern aus einem Flickwerk an politischen Ereignissen, persönlichen Geschichten und poetischen sowie musikalischen Versatzstücken, das sich, wie ich gleichsam auf diesen kleinen Radius bezogen meine, „über den Umweg von Beispielen, Unterschieden, Variationen und Besonderheiten erschließen“ lässt sowie „Stück für Stück eben und von Fall zu Fall“ (vgl. Geertz 1996: 17) zu einem „being in the know“ hinführt. Burkhalter bezieht sich in der Verwendung des Begriffs *sonic narrative* (vgl. Burkhalter 2009: 177), der mir ebenso geeigneter als der „Textbegriff“ scheint, auf einen Beitrag von Keith Negus für die IASPM Konferenz 2008 in Glasgow, in dem er drei Hauptmerkmale hinter dem Terminus beschreibt: 1) Das Narrative ergibt sich aus der musikalischen Kombination von Charakteristiken wie Lyrik, Stimme, Instrumentation, Melodie, Rhythmus, Klang, 2) die Stücke sind in kontinuierlichem Dialog und gehen gewollt oder ungewollt immer wieder neue narrative Dialoge ein, und 3) Musikstücke sind oder werden Teil der breiteren Sozialhistorie, ihre

Bedeutungen werden über kulturelle Narrative, politische Veranstaltungen, Prozesse und kritische Interpretationen ausgetragen (Negus zit.n. Burkhalter 2009: 177).

In defining each piece of music as a sonic narrative (instead of text) I open it up to nonmusical phenomena. (...) Reading music as a sonic narrative, I believe, includes reading music as a text; but it goes one step further. It defines music as a crosspoint where (or in which) many musical and non-musical forces play and meet. Music is interacting with extramusical components from a great variety of -scapes; and it is interacting with intramusical components from a great variety of -cultures (...). The term *sonic narrative* includes that we do not read the music only, but that we include the musician as well - the construction of music, and his or her interaction with the environment. Thus to analyze music as sonic narratives brings together music analysis and cultural analysis - and this is, as many authors argue today, needed.

(Burkhalter 2009: 177)

An diesem Verständnis von *sonic narrative* möchte ich mich orientieren und eine verständliche Gliederung verschiedener musikalischer und extramusikalischer Aspekte vornehmen.

Die typologische Variante: *Sonic narratives*

Table 1 Types of musical knowledge

Type	Explanation	Seats of learning
1. Music as knowledge (knowledge <i>in</i> music)		
1a. Constructional competence	creating, originating, producing, composing, arranging, performing etc.	Conservatories, colleges of music
1b. Receptional competence	recalling, recognising, distinguishing between musical sounds as well as between their culturally specific connotations and social functions	?
2 Metamusical knowledge (knowledge <i>about</i> music)		
2a. Metatextual discourse	‘music theory’, music analysis, identification and naming of elements and patterns of musical structure	departments of music(ology), academies of music
2b. Metacontextual discourse	explaining how musical practices relate to culture and society, including approaches from semiotics, acousticsm, business studies, psychology, sociology, anthropology, cultural studies	social science departments, literature and media studies, popular music studies

(Tagg/ Clarida 2003: 9)

Das tabellarische Gerüst von Philipp Tagg und Bob Clarida zeigt eine mögliche Einteilung unterschiedlicher Arten von musikalischem Wissen in vier Hauptbereiche, die sich für die Analyse der Arbeiten einzelner MusikerInnen als gute Hilfestellung erweisen sollen. Tagg erklärt *music as knowledge* als musikalisches und kulturspezifisches Wissen, das nonverbal und in die beiden ersten Kategorien dividierbar ist, und *knowledge about music* als durch musiktheoretisches Wissen und der Fähigkeit, Kontexten in Bezug zu allgemeinen Theorien zu setzen, behandelbar. Taggs Chronologie folgend, möchte ich kurz erläutern, was unter den in der Tabelle beschriebenen vier Bereichen musikalischen Wissens verstanden werden kann.

Die *Rezipierende Kompetenz* „*respond to music in a culturally competent manner*“ (Tagg/Clarida 2003: 9), setzt die Fähigkeit voraus, verschiedene musikalische Sounds zu erkennen und abzurufen, sowie kulturspezifische Konnotationen und soziale Funktionen zu identifizieren. Dabei ist das Kontextualisieren von Musikstücken die Voraussetzung für die Kenntnis über Referenzen und Zitate die der/ die MusikerIn in seiner/ihrer Musik verwendet. Die nötige Basis dafür habe ich durch die Vorbereitungen für das Abfassen der Kapitel zu Sound und Klänge: Historische Kulissen und Kontext(e), meine Partizipation und dem Austausch bei Musikveranstaltungen sowie dem regelmäßigen Verfolgen musikjournalistischer und -wissenschaftlicher Beiträge geschaffen. Bei dem *metakontextuellen Diskurs* handelt es sich um das notwendige Hintergrundwissen, um einzelne Musiken kontextuell besser verstehen zu können. Das Wissen über den *metatextuellen Diskurs* allgemein und speziell über Musik, der den den Ansatz begünstigt, in dem in der Musik neben dem Metakontext der *metatextuelle Diskurs* unmittelbar involviert betrachtet wird. Nicht nur die Literaturrecherche und die Bezugssysteme, die ich ethnographisch vor Ort kennen gelernt habe, sondern auch das Panorama im Web, in dem zum Beispiel unterschiedliche Remix-Versionen desselben Tracks auf die Netlabelplattformen hochgeladen, und die Beschreibung musikalischer Phänomene interpretiert werden, waren Bezugspunkte. Auf der Ebene der *Konstruktionstechnischen Kompetenz* stellt sich nicht nur die Deutungsfrage nach Ermittlung des Inhalts, sondern die Frage nach der Soundkonstruktion und Anordnung in Tracks, der Produktionstechnik in Zusammenhang mit den örtlichen Bedingungen, der individuellen musikalischen Machart, der Verwendung von Instrumenten und der musikalischen Struktur.

3.3 Empirische Berührungs punkte und Erfahrungen

„Y tú? por dónde andai?“ fragte mich Eric Ramos nach anfänglichem Erstaunen über das Treffen, als wäre es ein Happening, dass ich nun wirklich vor der Shell-Tankstelle an der Hafenpromenade von Antofagasta stand und auf ihn wartete. Mit einer solchen Reaktion hatte ich gerechnet. Die Personen waren mir zuvor persönlich unbekannt. Das virtuelle Ansuchen um ein persönliches Treffen war im Rahmen meiner zeitlichen Ressourcen für die Begegnungen, die außerhalb Santiagos (Valparaíso, Viña del Mar, Antofagasta) stattfanden, der einzige Weg, einen persönlichen Kontakt in die Wege zu leiten. Dadurch konnte ich aus meiner Rolle als Beobachterin während Veranstaltungen, die in Santiago stattfanden, hervortreten. Nach und nach wurden mir einige Gesichter zu den mir vía Netlabel bekannten Namen vorgestellt. Im Fall von Epa Sonidos war es das direkte Gespräch mit dem Musiker COBA aus Antofagasta, der mein Interesse für die Verbindung zwischen ihm und den AkteurInnen des Netlabels aus Valparaíso geweckt hat. Es handelt sich um drei Netlabels, die empirische Ausgangspunkte für die Bekanntschaft mit MusikerInnen waren. Ich frage mich jedoch zugleich, ob in Bezug auf die Fusion der Musik(ströme) und örtlichen Überschaubarkeit miteinander verbundener Personen(gruppen) diese Form der Abgrenzung nicht obsolet ist. Andererseits handelt es sich um Individuen, die für die Präsenz von Pseudonymen, Musikern, Bedeutungsinhalten sowie die Dokumentation physischer Veranstaltungen verantwortlich sind.

Insgesamt kam es zu dreizehn mit digitalem Tonträger aufgezeichneten längeren Gesprächen mit MusikerInnen, von denen sechs auch gleichzeitig Netlabelgründer und -betreiber sind. Diese wurden anschließend transkribiert und analysiert. Die Transkription der Standardorthographie musste dabei den verbalen Dialekten, dem „eye-dialect“ (vgl. Kowal/O’Connell 2008: 441), weichen. Ich habe mich daraufhin bemüht, meine subjektive Wahrnehmung in Form von Randnotizen und dem aufgezeichneten Kommunikationsmaterial zu reflektieren, aber auch zu unterscheiden. Der Austausch zwischen empirischem Material und theoretischem Vorverständnis inkludiert ebenso meine Erfahrungen und Beobachtungsprotokolle in virtuellen Räumen wie dem stark genutzten sozialen Netzwerk Facebook, Netlabelseiten, Blogs und Onlinemagazinen, wie jenen der Face-to-Face -Erzählungen. Überlegungen zum Sound und zur Soundproduktion wurden ebenso schriftlich in Form von Beobachtungsprotokollen dokumentiert. Ich habe die Analyse der musikalischen Untersuchungsobjekte, die sich letzten Endes im Makrokosmos des Internets vorfinden, mit

Hilfe des emischen Blickpunktes reflektiert. Die Dauer der Gespräche variierte zwischen zwei und fünf Stunden. Es handelte sich somit um längere narrative Gespräche, aus denen sich bei einem Drittel der Bekanntschaften Folgetreffen während Veranstaltungselegenheiten ergaben. Dabei kam es vielleicht gerade eben durch die offene Gesprächspraxis im Zuge der Dauer zu einer normalen alltäglichen Plauderatmosphäre, in der wir fast wie von selbst immer wieder Bereiche streiften, die auch für mein Thema wichtig sind. Es lag ohnehin in meinem Interesse, möglichst viel auf direktem Wege über die Person in all ihren Facetten und Lebensbereichen zu erfahren, und somit ließ ich - wenn auch mit Hilfe leichter Kurskorrekturen - vielleicht unwichtig erscheinende Themen zu. Für jedes Gespräch war ich mit einem Leitfaden, der die persönlichen Projekte der Personen miteinbezog, vorbereitet. Ich hörte mir die Musiken an und versuchte Referenzen von Rhythmen, Melodien und musikalischen Verweisen ausfindig zu machen und notierte sie. Der Leitfaden war also vor allem für das vorangegangene Informieren meinerseits dienlich, wurde während der Unterhaltung aber meist obsolet.

3.3.1 Reflexion: Position im Feld

Mein soziales Netz, das ich während meiner temporären Residenz in Santiago aufbauen konnte, erstreckt sich über unterschiedliche soziale Gruppierungen, die aber bis zum Zeitpunkt des Forschungsvorhabens keine konkreten Bekanntschaften innerhalb dieser Musikszene beinhalteten. Umso spannender war für mich die Gelegenheit vor Ort, Face-to-Face -Kontakt aufzunehmen. Hinsichtlich dessen war ich mir als Forscherin von Anfang an bewusst, dass meine sozialen Ressourcen andere sind als die einer Person, die ihren Bezug zum lokalen Feld von persönlichen Kontakten bezieht. Meine Involviertheit reflektiere ich in Bezug auf eine globale musikalische Interessens- und Geschmacksgemeinschaft, zu der ich mich selbst zähle. Das Wissen darum betrachte ich als Resultat von der in Kenntnisnahme persönlicher kultureller Vorlieben, die ich durch Erfahrungen an unterschiedlichen Orten und im Umgang mit verschiedenen Personengruppen gewinnen konnte. Von meinem eigenen sozialen und kulturellen Hintergrund aus betrachtet, entwickelten sich die allgemeinen Fragestellungen dieser Arbeit auch in Beschäftigung mit der persönlichen Position im gesellschaftlichen Leben. Partizipation und Selbstrepräsentation spielen hier ebenso wie während der Forschungsmission eine elementare Rolle. Ich rechnete damit, dass ich mich

zuerst den Personen meines Interesses gegenüber behaupten musste und mich in gewisser Weise als Mitglied einer, wenn auch nicht lokalen sondern globalen Gruppe, von freien Kulturarbeitenden positionieren musste. Dazu stellte ich mir gleichzeitig Szenen von Leuten vor, deren Respekt ich erst durch Gespräche, in denen man gemeinsame Anknüpfungspunkte und Affinitäten zu Musik, Filmen, Büchern, Mode, politische Einstellungen, Coolness im Subtext anklingen ließ. Ich glaube, dass dies ein Teil meiner Reflexion zum Umgang meines persönlichen sozialen Umfeldes in Wien darstellt und mich erinnern ließ, dass ich es mit Individuen zu tun habe, die ebenso wie ich vielseitige Erfahrungen mit sich bringen und keine konstanten StatistInnen einer sogenannten Szene darstellen. Wider meiner Vorstellung empfand ich die getroffenen Personen als sehr bodenständige, in manchen Fällen zurückhaltende (möglicherweise auf Grund einer anfänglichen Skepsis mir gegenüber) aber dennoch zugängliche Persönlichkeiten, die ihre Türen gerne für mich öffneten und von ihrem Tun erzählten. Ich bin mir nicht sicher, wie sehr meine nicht-chilenische, europäische Herkunft unter anderen situationsbedingten Faktoren den Verlauf der Gespräche beeinflussten. Auffällig war in jedem Fall, dass „el caso chileno“ immer wieder ins Zentrum des Gesprächs gerückt war, sich womöglich gerade durch meinen fremden Kontext ein gesellschaftspolitischer Diskurs über die Musik ergab.

Für die Personen innerhalb dieses Forschungsrahmens ist es von Interesse, den Werdegang des Materials, zu dem ich als europäische Kultur- und Sozialanthropologiestudentin über ihre Kreativräume und Ideenwelten Zugang erhalten habe, nachvollziehen zu können. Aus diesem Grund sehe ich es als meine Verpflichtung, zumindest die Zusammenfassung auf Spanisch zur Verfügung zu stellen. Diese soll ihnen einen transparenten Überblick dieser Arbeit, deren Basis das Produkt ihres schöpferischen Inputs ist, gewährleisten.

3.3.2 Rosarotes Rauschen

Als ich damit begann, auf die Namen der InterpretInnen auf Flyer, Albencovers und zu Musikuploads zu achten, wurde mir bewusst, dass im Bereich der elektronischen Musik, dem Experimental, Noise, Ambient und ähnlichen Genres, Männer dominieren. Das konnte ich ebenso bei den chilenischen NetzmusikerInnen feststellen. Andere Musikrichtungen, wie auch tendenziell auf den Webseiten chilenischer Netlabel wie Michitarex, Quemasucabeza und

Cazador, die ihr Programm auf Genres wie Indie, Rock und (Folk-)Pop aufbauen, abzulesen ist, scheinen Frauen und Männern gleichermaßen zugänglich zu sein. In der Geschichte der elektronischen Musik waren es ebenso Frauen, die an der Entwicklung und Komposition der elektronischen Musik beteiligt und leittragend waren. Auch wenn das in diesem Rahmen nicht weiter ausgeführt werden kann, so ist die Beobachtung, dass global gesehen die elektronische Musikszene im Durchschnitt den männlichen Kreaturen dominiert wird, nennenswert. Tara Rodgers hat in ihrem 2010 veröffentlichten Buch „Women on electronic music and sound“ über zwanzig Frauenstimmen in ein Buch verpackt, das interessante Einblicke in die Arbeit mit Sound, kreative Methoden und persönliche Bedürfnisse von Soundtüftlerinnen unterschiedlicher sozialer und kultureller Kontexte gibt, und das ich als aktuelle Referenz für den Fokus auf Frauen in der elektronischen Musik an dieser Stelle erwähnen möchte. Ich habe mich bewusst dafür entschieden, das Gender-Ungleichgewicht in Kauf zu nehmen und nicht gezielt versucht, weitere Frauen zu erreichen, sondern habe die Unterpräsenz der Frauen in der elektronischen Musik zur Kenntnis genommen und die geplanten Treffen mit MusikerInnen von der Musik und meiner Bedeutungsinterpretation ausgehend organisiert.

III SOUND UND KLÄNGE: HISTORISCHE KULISSEN UND KONTEXT(E)

4 Musikalische Neuschöpfung: die Aufhebung von Raum und Zeit?

In den folgenden Kapiteln möchte ich einen Überblick über Musiken in Chile beziehungsweise musikhistorisches Wissen im Kontext von Chile miteinbeziehen. Es handelt sich dabei um einen gefilterten Streifzug durch bestimmte Etappen und Phänomene chilenischer Musikgeschichte und Musikdiskurse, die mir wichtig erscheinen, da sie zum einen auch ein Stück die regionale (Musik-)Geschichte, die SoundkünstlerInnen von heute beschäftigt, wiedergeben und zum anderen eine Vorstellung der Einflüsse und Einbindung Chiles in internationale Musiktendenzen und Konglomerate geben. Gefiltert wurde nicht nur auf Grund des fehlenden Rahmens in dieser Arbeit, sondern vor allem in Bezug auf die Gespräche, die mehrheitlich längere Reflexionen zu Traditionen chilenischer Musik beinhalteten und somit gleichzeitig als Quelle anzusehen sind.

Aus den genannten Gründen haben sich vor allem die 1980er Jahre als sehr präsente Zeit herausgestellt. Ich habe mich darüber hinaus dafür entschieden, Tanzmusiken des frühen 20. Jahrhunderts wie den Tango und Foxtrot, die in Chile vor allem in den Städten Santiago und Valparaíso sehr populär und präsent waren, ebenso wie den ruralen und urbanen Folklor, miteinzubeziehen. Der Entwicklung urbaner Kulturräume und Attraktivitäten eröffnete die Differenzierung urbaner und ruraler Lebensstile eine Phase in der Geschichte, die mit dem Durchbruch mediatisierter populärer Musik schließlich auch das Bewusstsein auf die Existenz und Einflüsse lokaler ländlicher Musik lenkte. Kritische Stimmen wie die von Violeta Parra und Victor Jara im Kontext der Zeit des Vietnamkrieges und internationaler Protestbewegungen schufen in Chile die Neo-Folklor-Bewegung und ein politisches Lied auf Basis des ländlichen Cueca, das als Symbol des Widerstandes gegen die Diktatur Augusto Pinochets selbst für Politikverdrossene bis heute eine unglaubliche Kommunikations- und musikalische Einflusskraft hat.

Wie in dem umfangreichen Band „Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950“ (2005) von Juan Pablo González und Claudio Rolle hervorgeht, zeugen die Entwicklungen von Musikrichtungen und Geschmacksgemeinschaften von einer kulturellen Globalisierung, oder der Idee von einer „copia feliz del jardín Edén“ (González/ Rolle 2005: 574), wie es in der ersten Strophe der chilenischen Nationalhymne heißt, die schon lange vor den großen multinationalen Musikkonzernen und kleinen virtuellen VermittlerInnen ihren Weg in alle Himmelsrichtungen bahnte.

Eine glückte Kopie des Garten Eden?

Die Geschichte der populären Musik im Chile des beginnenden 20. Jahrhunderts erzählt von den großen Erfolgen urbaner Lebensformen, die im Zuge der ersten Industrialisierung den fließenden Austausch globaler Kulturströme vorantrieben. Die Vermischung und multiplen Beziehungen zwischen ruralen und urbanen Klängen, die die Entstehung hybrider Musikstile bereicherten, ermöglichte dem Land eine Auskopplung aus seinem bis dato als verhalten und isoliert geltenden Image. Die Neuschöpfung aus europäischen, lateinamerikanischen und nordamerikanischen Einflüssen rief neue Praktiken, Kombinationen und Formen von Folkloremusik hervor, die Chile zu einem wichtigen Zentrum der Populärkultur werden ließ

(vgl. González/ Rolle 2005: 573f). Internationale Folkloremusiken setzten sich vor allem in den Musiklokalen der urbanen Zentren Santiago und Valparaíso durch. Es handelt sich dabei um Rhythmen, die heute, wenn auch in Form von Versatzstücken, gerne in elektronische Kompositionen einfließen. Sogenannte „Tropische Rhythmen“, wie der Merengue, Tango oder Cumbia, die auch in der zeitgenössischen elektronischen Tanzmusik präsent sind, zeichneten schon in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts die städtische Musiklandschaft in Chile, die an dieser Stelle kurz nachgezeichnet werden soll, aus.

4.1 Das Line-Up des frühen 20. Jahrhunderts

Die kulturellen Einflüsse, von denen manche als Zeugnisse europäischer Kolonialgeschichte gelten, boten den im frühen 20. Jahrhundert entstandenen Unterhaltungskulturen urbaner Zentren eine Vielfalt an musikalischem Angebot an. Der Tango war ein Tanz- und Musikstil, der, ursprünglich von Paris über Argentinien gekommen und für die soziale Elite bestimmt, im Zuge der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Tanz der Mittelschicht sehr populär wurde. Im Gegensatz zum Tango, der anfänglich als inakzeptable kulturelle Invasion betrachtet wurde, etablierte sich der von Mexiko, Kuba und Puerto Rico aus verstreute Bolero zu einem lateinamerikanischen Genre ohne genau definierte nationale Zuschreibung. In den santiaguiner Tanzlokalen fand er den geeigneten kulturellen Nischenort, um von lokalen KünstlerInnen wie den Los Cuatro Huasos und Los Quincheros fusioniert und populär gemacht zu werden. Er wurde mit postrevolutionären Gedanken und Poesie assoziiert, galt als modern und ersetzte beinahe den Tango. Zu dieser Zeit sorgte das Label Victor mit seinem Musikkatalog für die Verbreitung eines regelrechten musikalischen Cocktails. Der Paso Doble, Rumbas, die Polonaise, Guarachas, Sambas, Walzer, Foxtrots und Boogie Woogies vereinigten sich auf ein und demselben Markt. (vgl. González/ Rolle 2005: 468ff; 490)

Seit der Popularisierung auf dem amerikanischen Kontinent ab Mitte der 1930er wurde der Rumba gemeinsam mit dem Tango zum international meist verbreitetesten lateinamerikanischen Tanz. Die U.S.A. war wichtiger Mediator der kubanischen Musik und des Triumphes des Rumbas im New York der dreißiger Jahre bis zur erfolgreichen kubanischen Revolution 1959. Sein Erfolg sowie der des Samba markierte gleichzeitig den Triumph der schwarzen Bevölkerung Lateinamerikas in den gesellschaftlichen Tanzsalons (vgl. González/ Rolle 2005: 523ff). Ab den vierziger Jahren begannen in Chile die Jazz- und

Tanzorchester kubanische und brasilianische Musik, ein Repertoire das als „Música Tropical“ und mit Auftritten wie jenen von Josephine Baker als moderne Kostbarkeit bekannt wurde, zu spielen. Für den Guaracha bot das Label Victor während der Nationalfeiern von 1946 sogar einen Platz neben den ländlichen Tornadas und dem Cueca in ihrem Angebot an. Das Guaracha-Stück *El funicular* (1954) war ebendies Violeta Parras populärstes Stück. Der Guaracha wurde in Chile unter anderem mit Elementen des Cueca fusioniert. Die kubanische Revolution schnitt den Musikstrom aus Kuba in dem Moment ab, in dem der kolumbianische Cumbia in ganz Lateinamerika expandierte, und in Chile für den Rest des Jahrhunderts als „Der tropische Tanz“ gegolten haben soll (vgl. González/ Rolle 2005: 523ff), und aus dem sich ein chilenischer Cumbia herausbildete. Er wurde bis in die Siebziger des 21. Jahrhunderts ausschließlich mit Naturinstrumenten gespielt und in den Neunzigern von solchen entdeckt, deren musikalische Sozialisierung im Punk verwurzelt ist. Mit teils lustigen, teils politischen Texten entstand aus einer Undergroundszene ein Cumbia, der zum Beispiel von der bekannten Crossoverband Lafloripondio gespielt wurde. Chico Trujillo bildet bis heute die Speerspitze dieser „Nueva Cumbia Chilena – Bewegung“ (URL20), die sozusagen die erste zeitgenössische Musikrichtung in Chile ist, die zu hundert Prozent chilenische Wurzeln hat.

Der bis heute ebenso sehr beliebte Salsa ist in Chile erst durch die politischen Lieder von Rubén Blades, und davor durch die Nueva Canción-SängerInnen, populär geworden (vgl. Eßer 2004: 21).

Nach dem Zehnjährigen Krieg zwischen den U.S.A. und Kuba schwäpften musikalische Modelle aus Nordamerika zügig nach Chile über: Cakewalk, One-step, Two-step, Shimmy, Charleston, Foxtrot sowie die Tradition der Quadrille, Polkas, Zamacuecas und Seemannslieder. Aber das meist verbreiteteste Genre populärer Kultur im 20. Jahrhundert stellte der Foxtrot dar. (vgl. González/ Rolle 2005: 530) Ursprünglich ein Statussymbol der Amerikanisierung, Vermassung und auch Demokratisierung, war er gegen Ende der 1980er Jahre Teil einer städtischen Suche nach einer chilenischen Identität in der Musik. (vgl. González/ Rolle 2005: 572) Bis heute funktionieren die Traditionen des Cueca, der Tonada – also der ländlichen Musikkultur, im Sinne eines nationalen Kultes und einer Besinnung auf eine nationale Identität, auch wenn diese unterschiedliche hybride Formen angenommen haben. Der Versuch, über die Musik eine von sich selbstausgehende nationale Identität und postkoloniale Unabhängigkeit aufzubauen, war sicherlich auch ein Mitgrund, warum ländliche Musiken in der modernen Stadt sehr erfolgreich mediatisiert und kommerzialisiert wurden.

4.2 Zur Entdeckung lokalen Liedguts und ihr Schatten der Zukunft: Die Diktatur Pinochets

Bausteine eines kulturellen Wandels in den fünfziger Jahren, wie der Rock'n'Roll und Kunstgenres wie La Nouvelle Vague, die der Jugend des urbanen Lebens neue und wider der Elterngeneration emanzipatorische Lebenskonzepte vorzeigten, führte man in Chile unter dem daraus entstandenen musikalischen Stil der Nueva Ola. Mehr als nur ein Stil, ist es für viele ChilenInnen eine durch fremde Einflüsse hervorgegangene Bewegung im Zuge der ersten kommerziellen Welle des Rock'n'Roll, die Peter Rock, Cecilia, Pat Henry, Luis Dimas, Fresia Soto, Gloria Benavides, Los Ramblers⁷, José Alfredo Fuentes mit rund fünfzig anderen KünstlerInnen vorantrieben. Vorzugsweise gaben sie sich anglosächsische KünstlerInnennamen. Neben nationaler Eigenkreationen wurden englisch und - spanischsprachige Versionen englischsprachiger Rock'n' Roll- Ikonen gecovert. (vgl. URL13).

Parallel und in Opposition dazu entstand die Bewegung des sogenannten Neuen chilenischen Liedes (La Nueva Canción Chilena) sowie die apolitischere Neue folkloristische Welle (el neofolclor). Gruppen wie Los de Ramón, Los Huasos Quincheros oder Las Cuatro Brujas, bildeten, motiviert durch das Wissen über musikalische Arbeiten mit ruralen Liederstücken und über die Fusion in der Musik anderorts, ihre Arbeiten zu einer Hommage an den Folklore aus und machten diesen in den urbanen Räumen bekannt. Während aus den Lokalen der Fünfziger und Sechziger auf musikalischer Ebene der Neofolklore und die Nueva Ola ertönten, besinnten sich KünstlerInnen wie Violeta Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara und Patricio Manns, um einige wenige bis heute sehr präsente historische ProtagonistInnen zu nennen, in Kohärenz mit den soziokulturellen und politischen Tendenzen in Lateinamerika auf die musikalische Suche nach poetischen Vorstellungen über die marginalisierte Peripherie, in der die Wurzeln des gesamtlateinamerikanischen Phänomens der Nueva Canción als Antwort auf den Diskurs unterschiedlicher Stile lateinamerikanischer Folklore zu sehen sind (vgl. Vitale 2000: 105). Allen voran war es Violeta Parra, die Vokalquartette im Stil der Tonada weiterentwickelte, nachdem sie mit ihren Kindern Isabel und Angel durch das Land reiste, um ländliches Liedgut zu sammeln und dieses in Form ihrer eigenen musikalischen Kompositionen den Menschen aus der Stadt näher zu bringen. Damit war es auch sie, die vielen jungen MusikerInnen einen ersten Kontakt mit der Volksmusik als Alternative zur vorherrschenden anglo-amerikanischen Musik gewährte. (vgl. Eßer 2004: 5ff).

1965 eröffneten Angel und Isabel Parra die *Peña de los Parra*, die zur Keimzelle des Neuen chilenischen Liedes wurde. Victor Jara reagierte mit seinen Liedern spontan auf aktuelle Ereignisse, etwa auf ein Massaker an LandbewohnerInnen in der Nähe von Puerto Montt. Aber die Bezeichnung ProtestsängerInnen, die spätestens seit 1967 nach einem Treffen anlässlich des Protestsongs in Kuba verwendet wurde, gefiel den chilenischen SängerInnen nicht. Sie betrachteten sich als VolkssängerInnen, auch wenn viele ihrer Lieder Protest ausdrückten und die SängerInnen sehr stark mit der Unidad Popular (UP) in Verbindung zu sehen sind. Ihr Hauptlabel, Discoteca del Cantar Popular (DICAP), wurde 1968 durch die jungen KommunistInnen gegründet. Trotzdem waren sie nur mit 15 Prozent am Verkaufsmarkt dieser Zeit präsent. (vgl. Fairley 1985: 305; Jara 2000:165) Gustavo Becerra-Schmidt bezeichnete die instrumentale Musik von Victor Jara als „neuen lateinamerikanischen Sound“ (Becerra-Schmidt zit.n. Acevedo 1999: 50). In Stücken wie *Ventolera*, *La remolienda* und *Doncella encantada* kombinierte er Rhythmen wie die des Chapecaos und Polkas. Die chilenische Guitarrón findet dabei ähnliche Verwendung wie in den Kompositionen von Violeta Parra. Wesentlichen Nährboden für diese instrumentale Gruppierung schöpfte man aus der Wiederentdeckung der andinen Musik. Jaras Stücke wie *Cai Cai Vilú* oder *La partida*, eine Hommage an Pablo Neruda, sind sonorische Gemenge. Dabei fokussierte er neben dem Einsatz von Instrumenten wie Gitarre, Charango, Sopran, Harfe, Pauke, Rasseln und Tamburin die Verwendung der Tiple, ein der Gitarrenfamilie zugehöriges Zupfinstrument, das ab 1971 durch Inti Illimani als neues Repertoire in die Populärmusik eingeführt wurde. (vgl. Vitale 2000: 52f) Eine große Bedeutung für die Nueva Canción - Bewegung hatten Texte chilenischer DichterInnen, allen voran die von Pablo Neruda und Pablo de Rocka (vgl. Eßer 2004: 12). *Venceremos*, in seiner ersten Version von Sergio Ortega und Victor Jara, wurde zur Hymne der UP und auf allen Massendemonstrationen gesungen (vgl. Eßer 2004: 13; Jara 2000: 201). 1969 wurde das bis 1998 letzte „Festival des Neuen Chilenischen Liedes“ durch die DICAP veranstaltet. Daher waren zum Großteil linke InterpretInnen, unter anderem Inti-Illimani und Patricio Mann, aber auch apolitische Gruppen wie Los Huasos Quincheros, vertreten. (vgl. Jara 2000: 181ff).

KünstlerInnen, die die Jahre der Repression während Pinochet in Chile erlebten, suchten neue musikalische Interpretationen ihrer kritischen Reflexionen der Erlebnisse zu dieser Zeit. Gruppen wie Congreso, Santiago del Nuevo Extremo, Sol y Lluvia; das Duo Schwenke y Nilo und die Sänger Fernando Ubiergo, Hugo Moraga, Óscar Andrade, Eduardo Gatti, Rudy Wiedmaier oder Eduardo Peralta sind nur einige Namen, denen Ricardo García, ein wesentlicher kultureller Antreiber der linksorientierten folkloristischen Bewegung und

Gründer des chilenischen Labels Alerce, zu medialer Präsenz verhalf. (vgl. Contardo/Macarena 2005: 106; Eßer 2004: 14ff) Als Los Jaivas 1981 nach Chile zurückkehrten, blühte der argentinische Rock auch in Chile, wo zu jener Zeit ansonsten kaum eine Musikindustrie existierte. (vgl. Contardo/ Macarena 2005: 105).

Ein großer Teil des Repertoirs der Nueva Canción – SängerInnen wurde durch das Militärregime verboten, wenn nicht zerstört. Die Musiker von Quilapayún lebten lange Zeit im französischen Exil und bildeten zusammen mit Inti-Illimani, Los Jaivas und Los Parra das Herz der weltweiten chilenischen Solidaritätsbewegung. (vgl. Eßer 2004: 15; González 2006: 184; Lillo 2006: 134; Vitale 2000: 17) Die ländliche Populärmusik wurde aus diesem historischen Moment in der chilenischen Nationalgeschichte zu einem Teil einer urbanen Musik mit ruralen Wurzeln, der man zu dieser Zeit vor allem auf internationalen Bühnen solidarische Aufmerksamkeit schenkte. Diese musikalische Entwicklung innerhalb der Landesgrenzen nahm mit der Zensur und Selbstzensur im Zuge des Putsches gegen Salvador Allende im Jahre 1973 ihr abruptes Ende. Viele EinzelinterpretInnen nahmen Rhythmen aus der verpönten anglo-amerikanischen, imperialistischen Kultur wie der des Rocks und des Jazz auf. Die Texte und das Auftreten orientierten sich aber weiterhin an der chilenischen Realität. Los Jaivas, Los Blops, aber auch chilenische Rockbands wie Los Trapos, Vidrios Quebrados, Escombros, Tumulto und Arena Movediza vertraten einen Musikstil, der mit dem beginnenden Klimabewusstsein und einem Hang zur Spiritualität assoziiert wird. Los Jaivas haben mit einer experimentellen Mischung aus traditionellen lateinamerikanischen Sounds und schulisch ausgebildeter Musik Instrumente der Rockmusik und des Folklore auf eine gemeinsame Bühne gebracht, für die Jimi Hendrix ebenso wie Violeta Parra treibende Inspirationskraft waren.

Der Militärputsch am 11. September 1973 veranlasste unter vielen anderen auch die KünstlerInnen dieser Gruppe zur Emigration ins Exil. Er stellt ein historisches Ereignis dar, an dem, abgesehen von der kubanischen Revolution, die Weltöffentlichkeit so intensiv wie an keinem anderem in der lateinamerikanischen Geschichte „mit Putschtradition“ teilnahm. Damit verbunden schnitt es die Hoffnung auf eine Politik, „die nach dem Wahlsieg des Sozialisten Salvador Allende bei den Präsidentschaftswahlen von 1970 den Übergang zum Sozialismus mit demokratischen Mitteln versprach“ (Nohlen 2004: 889) ab, und legte international für die verschiedenen Gruppen der Linken offen, welche „vermeintlich welthistorische Chance da verloren gegangen war“ (Müller-Plantenberg zit.n. Nolte 2004: 839). Allende und dem chilenischen Weg zum Sozialismus wurde international, vor allem in Europa, viel Sympathie entgegengebracht. Der Putsch gegen ihn wurde als Ergebnis einer

US-Intervention begriffen. Dabei handelt es sich nach wie vor um ein sehr kontroverses und heikles Thema, das nach Wiedererlangung der Demokratie die chilenische Gesellschaft beschäftigt. (vgl. Nohlen 2004: 895) RichterInnen, die ihrem Gewissen folgten und Urteile zugunsten der Opfer der Diktatur und im Sinne der Menschenrechte fällten, waren gefeierte und angefeindete Personen des öffentlichen Lebens während postdiktatorischer Regierungen, die wenig unternahmen, um den gefährlichen Prozess für eine strafrechtliche Ahndung der Verbrechen der Diktatur zu unterstützen (vgl. Huhle 2004: 289). Ex-Diktator Augusto Pinochet, dessen Regime eine Vielzahl an Menschenrechtsverletzungen zu verantworten hat, und nach wie vor die Frage nach dem Schicksal der „Verschwundenen“ stehen lässt, starb 2006 in Santiago de Chile, nachdem er 2000 nach zweijähriger Haft in London nach Chile zurückgekehrt war. Seine Rückkehr brachte wieder vieles in Bewegung, beziehungsweise markierte sie „psychologisch einen Durchbruch im postdiktatorischen Chile“ (Huhle 2004: 292): das Berufungsgericht von Santiago hob seine Immunität auf, und bestätigte damit ein Gerichtsverfahren mit all seinen Konsequenzen, das jedoch auf Grund des Geisteszustandes des Ex-Diktators keine Verurteilung erzielte. (vgl. Huhle 2004: 291ff).

Die Pinochet – Diktatur, die von 1973 bis 1990 dauern sollte, hatte große Auswirkungen auf das Bild, die Popularität (das Interesse an chilenischer Kunst war international nie mehr so groß wie während der Jahre der Repression) und die Präsenz chilenischer Musik(erInnen) außerhalb des Landes – also im Exil - ebenso wie auf die Musikproduktion innerhalb der Landesgrenzen, die sich hauptsächlich über universitäre Kreise verbreitete. (vgl. Lillo 2006: 134).

4.3 Akademische Neue Musik

Chile war ab den 1950iger Jahren durch die Pioniersaktivitäten von Juan Amenábar, José Vicente Asuar und Leon Schidlowsky ein Zentrum für Neue Musik in Lateinamerika. 1957 wurden erstmals Seminare (Taller Experimental del Sonido) an der Universidad de Católica gehalten und mit einem Studio für elektroakustische Musik das erste Laboratorium in Lateinamerika eröffnet (vgl. Estrada Zúniga/ Lagos Rojas 2010: 59; Eßer 2004: 19; Schumacher 2009: 18). Ab diesem Zeitpunkt berichtete auch die *Revista Musical Chilena* von fonologischen Studioexperimentationen wie jene im „Estudio de Fonología Musical de Milán“ oder dem „Studio d’essai de la radio francesa“ (Schumacher 2009: 19). Asuar, der mit

Los peces (1957) das erste elektroakustische Stück aus Chile komponierte, gewann viele internationale Preise. Er verschrieb sich der Idee, eine Musik ohne Melodie, Harmonie und Rhythmus zu schaffen: eine Musik, die außerhalb jedes historischen Modells stehen soll. Diese Art von Musik boten ihm die neuen Technologien beziehungsweise die Entdeckung elektronischer Klänge. 1959 erhielt Asuar ein Stipendium für ein Auslandsstudium in Deutschland, wo er von Werner Meyer-Eppler dazu eingeladen wurde, sich um das Studio elektronischer Musik an der Universität von Karlsruhe zu kümmern. 1961 entstand dort sein zweites elektronisches Musikstück namens *Sonata para sonidos sinusoidales*, bevor er 1963 nach Chile zurückkehrte. In Santiago errichtete er das „Estudio de Fonología Musical“ und gewann 1970 mit *Divertimiento* den Wettbewerb elektronischer Musik des Dartmouth Arts Council der Vereinigten Staaten und damit ein Praktikum in New York. Mit dem 1967 komponierten Stück *Oratorio Macchu Picchu* ist Gustavo Becerra jener, der die Arbeit mit Kantaten in der Elektroakustik am meisten forcierte. Bis zur Militärdiktatur beschäftigten sich viele chilenische PionierInnen „Neuer Musik“ mit neuartigen Kompositionstechniken. (vgl. Estrada Zúñiga/ Lagos Rojas 2010: 60ff) Der internationale Austausch fand sehr stark unter den neuen KomponistInnen statt, in dem chilenische KomponistInnen eine starke internationale Präsenz ausüben konnten. Der Besuch von Meyer-Eppler in Chile markierte einen wichtigen Schritt in technischer Sicht. *COMDASUAR* hieß der erste Computer „made in Chile“, der exklusiv für musikalische Zwecke entworfen wurde. (vgl. Schumacher 2009: 27ff) Vor allem aber zwischen Argentinien und Chile fand eine rege Kommunikation und ein großer reziproker Einfluss statt. Viele lateinamerikanische Studierende erhielten das Stipendium für das *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella* (CLAEM) in Argentinien, eine Lehreinrichtung von internationalem Rang. (vgl. Schumacher 2009: 41).

Während der chilenischen Diktatur sahen sich unter vielen anderen Gustavo Becerra, Gabriel Brnčić, Iván Pequeño und Sergio Ortega gezwungen, ins Exil auszuweichen. Gabriel Brnčić, der einen Großteil seiner musikalischen Karriere in Argentinien und Spanien realisierte, gewann viele Preise, unter anderem in Kuba, in den USA und beim deutschen Südwestfunk. Der Wert seiner Arbeit für die nationale Entwicklung der Elektroakustik wurde erst mit Ende der prekären Lage während der Diktatur nach und nach ermessend und anerkannt. (vgl. Schumacher 2009: 45) Asuar widmete sein Werk *El Computador Virtuoso* seiner Generation, die mit dem Gefühl eines verlorenen Paradieses, dem eines demokratischen Chiles, leben musste. Der konservative Nationalismus hat die Produktion der Avantgarde über Jahre außerhalb der wichtigen Zirkel für die musikalische Diffusion gehalten und zwang die

MusikerInnen zu einem isolierten musikalischen Dasein. (vgl. Schumacher 2009: 62) Diese Lage führte in Chile zum Beispiel auch dazu, dass eine der wichtigsten kompositionellen Strömungen der Achtziger, die Spektralmusik, übersprungen wurde. Seit Anfang der Neunziger gibt es, abermals durch das Engagement von Juan Amenábar, das *Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte* (GEMA) der Universidad de Chile, aus der sehr erfolgreiche zeitgenössische KomponistInnen hervorgingen. Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, Eduardo Cáceres, Roberto Falabella, Alejandro Guarello, Andres Alcalde, Rolando Cori, Eduardo Cáceres, Pablo Aranda, Aliosha Solovera und Rafael Díaz sind die führenden Namen der nationalen Ausbildung moderner Komposition. Eduardo Cáceres äußerte wie schon Roberto Falabella in den fünfziger Jahren seine kritische Position angesichts der Unabhängigkeit gegenüber europäischen Strömungen und sieht in den Populärmusiken den Anreiz zur Schaffung einer chilenischen Avantgarde-Musik (vgl. González 2006: 188). Er setzte mit *Cantos ceremoniales* (2004), die Mapudungun-Texte des Mapuche-Dichters Elicura Chihuailaf beinhaltet, eine neue Signifikanz für die Musikkultur der Mapuche, transkulturelle Kompositionsstrategien und verdeutlicht seine Vision der zeitgenössischen chilenischen Musik gegenüber dem ehemals zentraleuropäischen Kanon.

Die medientechnische Entwicklung ab den 1990ern begünstigt den musikalischen Dilettantismus, ein aktives Publikum, das die Musik die es hört ebenso praktiziert, und erhöhte dadurch die Anzahl der Festivals und Szenen, die sich auf die Vielfalt elektronischer Musik spezialisiert haben (vgl. González 2006: 186ff). Initiativen wie das „Festival International de Música Electroacústica de Santiago Ai-Maako“ (Santiago/ Valdivia) durch die *Comunidad Electroacústica de Chile* (CECh) (vgl. Estrada Zúniga/ Lagos Rojas 2010: 63f) sind neben weiteren wie dem unabhängigen „Festival Tsunami“, „Muestra Música Independiente“ (MMI), der „Presentación Itinerante de Música de Avanzada de Chile“ (PIMAC), dem „Festival Politempo“, „Música Actuales“ und den „Festivals de Música Contemporánea de la Universidad de Católica“ und der Universidad de Chile, Bestrebungen, der schwachen Präsenz nationaler InterpretInnen unterschiedlicher Genres Zeitgenössischer Musik im regulären (außeruniversitären) Konzertbetrieb entgegenzuwirken.

4.4 Sonic Memory: Indigene Kulturen, Neuschöpfung und nationales Erbe

(...) ahora veo el lado mas brillante de ser latinoamericano. Es lo que tiene que surgir como lo latinoamericano de sus etnias mapuches tanto Argentina como Chile, quechuas en Perú y Bolivia y Colombia. Pienso que de la misma étnia tiene que surgir algo que del mismo pueblo empiece a mostrar su cultura y étnia pero en Chile se pasa por alto porque la cultura original está muy reprimida, en el sur tienen su propio movimiento.

(De La Paz, Interview vom 21.02.2011)

Die Mapuche sind die bis heute im nationalen Territorium Chiles (und Argentiniens) sichtbarste und größte lebende Ethnie. Im Gegensatz zu anderen indigenen Völkern sind die Mapuche für ihren zum Teil erfolgreichen Widerstand gegen die Expansion der Inka in den Süden sowie gegen die spanische Kolonisation bekannt. In den extremen Süden wurden die Selknam und Yaganen, die heute praktisch als ausgelöscht gelten, verdrängt. Der Kampf der Mapuche um die Unabhängigkeit und das Einfordern von Land setzt sich bis heute zwischen Staat und Mapuche-Gruppierungen fort, weshalb die Mapuche vor allem in Bezug auf diesen Konflikt in den internationalen Medien und in der nationalen Bevölkerung für Aufsehen sorgen.

Der politische Diskurs, in dem Mapuche - Instrumente heutzutage in Verwendung kommen, hat gegenüber dem musikalischen Konzept der Mapuche Vorrang. Im Süden von Chile, wo bis heute die Mehrheit der Mapuche lebt und die Zugehörigkeit als Identitätsmerkmal auch bei den in der Stadt lebenden Mapuche am stärksten zum Ausdruck kommt, gibt es eine Hip-Hop- Bewegung junger Mapuche, die ihre politischen Statements über ihre Identität als Mapuche und über Musikkonzepte und - instrumente der „historischen Mapuche“ kreieren. Ursprünglich hatte die Musik für die Mapuche vor allem eine soziale und rituelle Funktion. Es wurde zu den Klängen von Kesselpauken (*kultrún*) und Rasseln (*wada*, *kaskawilla*) getanzt. Bei religiösen und weltlichen Festen benutz(t)en die chilenischen Mapuche auch Flöten aus Stein, Schilfrohr oder Holz (*pifülkä*, *piloilo*, *pinkullwe*) und Trompeten (*kullkull*, *nolkín*, *trutruka*). (vgl. Eßer 2004: 690f).

Die ersten Mapuche-Organisationen entstanden bereits in den 1930er Jahren, als Mapuche in die Stadt migrierten und dadurch die Mapuche in den urbanen Räumen sichtbar wurden. Nicht nur in den Städten des Südens, sondern auch in Santiago gibt es mittlerweile interkulturelle Programme und bilinguale Erziehungseinrichtungen. Eine Entwicklung, die größtenteils dem „ambiente general producido por la globalización, que favorece la aparición de estas identidades locales, de culturas más diversas y minoritarias, y que por la vía de los

medios de comunicación permite una mayor apertura de espacios para la acción cultural“ (Bengoa 2006: 291), zu verdanken sei.

Eine Begründung, warum dieser oben beschriebene Nexus in Chile im Gegensatz zu Perú und Bolivien, in denen eine viel kommerziellere Vermarktung und Fusion zwischen Rock, Jazz, Pop und andiner Musik entstehen konnte, viel weniger stattfindet, erklärt der Ethnomusikologe José Perez de Arce durch den kulturellen Mangel an tanzbarer Musikfusion, die in den Nachbarländern in allen Gesellschaftsschichten Anklang finde (Perez de Arce, Interview vom 05.02.2011).

Es verwundert, dass das Buch „Música Mapuche“ (2007) von Perez de Arce eine der wenigen Publikationen darstellt, die sich ausschließlich der Musik der Mapuche widmet. Dem Autor zufolge liegt diese kulturelle Vernachlässigung am politischen Konflikt mit den Mapuche, aber auch an der Schwierigkeit, an Ritualen mit einem Aufnahmegerät zu partizipieren:

Si tu llegas con una maquina de grabación, te dicen no, porque es un ritual y eso se queda afuera. Ellos son muy orgullosos—no les interesa transformarlo en un show, pero aquí te metes en otro campo, tienes que transformarlo en folclore, pero eso todavía no ocurrió en Chile. En la música mapuche la diferencia es tan grande, es un desastre, por ejemplo la música mapuche necesita moverse. La música de origen europea en que estamos nosotros acostumbrados es la en que no se mueve, que te obliga no moverte, que no es sólo un sistema musical sino un sistema social. Entonces en Chile no ha pasado lo que pasó en el Caribe, en dónde hay toda una música fusion, que se sale a la calle y se mezcla muy facilmente.

(Perez de Arce, Interview vom 11.02.2011)

Während der Diktatur Pinochets war unter anderem die öffentliche Benutzung indigener Instrumente verboten. Die wichtigsten, prä-hispanischen Instrumente der Aymara und anderer Atacama-Ethnien, die im Gegensatz zu den Mapuche durch die „Chilenisierung“ des Großen Nordens sich selbst für lange Zeit nicht als Ethnien wahrnahmen (vgl. Bengoa 2006: 287), waren Trompeten aus Schilfrohr (*clarín*) oder Horn (*putu*) und Rasseln (*chorimori*). (vgl. Eßer 2004: 15).

Unter dem Militärregime Pinochets wurde die Aufteilung der indigenen Gemeinschaften mit der folgenden Phrase begründet: „dejarán de ser tierras indígenas e indígenas sus habitantes“ (Bengoa 2006: 283). In den Achtziger Jahren gelang eine Rückgewinnung des Bewusstseins gegenüber Indigenen, was eine Tendenz im Umgang mit den indigenen Minderheiten in ganz Lateinamerika darstellte und in diesem Kontext zu sehen ist. Das indigene Gesetz, das 1993 unter Aylwin, dem Präsident der ersten demokratischen Regierung nach der Diktatur, erlassen wurde, markierte ein signifikantes Moment für die indigene Bevölkerung Lateinamerikas. „Indigen sein“ betraf nicht „nur mehr“ Belange hinsichtlich

Diskriminierungsdelikten, sondern eröffnete die Bezugnahme auf konkrete Interessen wie Stipendien, wenn man die indigene Identität bestätigte. Die zapatistische Rebellion im mexikanischen Chiapas gilt bis heute als Referenz für indigene Bewegungen Lateinamerikas, ein Sich zur Wehr setzen gegenüber einseitigen Beschlüssen, das die Beziehungen und den interkulturellen Dialog verändern sollte. (vgl. Bengoa 2006: 284f).

Erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Kulturen der Aymara, Rapa-Nui und Mapuche nach und nach wieder mehr wahrgenommen. Man widmete sich ihnen wie schon zuvor ausgeführt wurde in musikalischer Auseinandersetzung. Wobei es auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts klassische KomponistInnen gab, die sich mit der Entwicklung eines Kompositionsstils mit Nationalkolorit auf das indigene Erbe bezogen. Führende KomponistInnen wie Eliodoro Ortiz de Zárate und Remigio Acevedo Guajardo verarbeiteten in vielen ihrer Stücke die nationale Folklore, wie sich schon an Titeln wie *Evocación Araucana* (1932) und *Mito Araucano* (1935) der Klavier- und Orchesterkomposition erkennen lässt (vgl. Eßer 2004: 8). In den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts gab es auch FolkloristInnen wie Camila Bari, Australia Acuna und Aída Salas, die Mapuche-Gesänge in ihre Werke integrierten. Diese waren dank Carlos Lavíns Forschungsarbeiten zur araukanischen Folklore in den Zehner Jahren und des von ihm aufgebauten *Archivo Folklórico* zugänglich. (vgl. González/ Rolle 2005: 374) Die Rapa Nui wurden auf Grund der Distanz zum chilenischen Festland und der kulturellen Zugehörigkeit zu Polynesien lange Zeit vom Status „chilenischer Indigene“ ausgeklammert, und erst seit dem Aufkommen des Massentourismus als performative Kultur repräsentativ (vgl. Bengoa 2006: 290).

Die meist verbreitetste instrumentelle Fusion, die meist einen politischen Diskurs miteinschließt, findet in der Jazz- und Weltmusik statt. Der chilenische Jazzmusiker Ernesto Holman ist hier laut Perez de Arce das beste Beispiel von wenigen (Perez de Arce, Interview vom 11.02.2011). Beatriz Pichi Malen, eine argentinische Mapuchesängerin, die auf internationalen Weltmusik – Bühnen steht, präsentiert nicht nur traditionelle Mapuchemusik, sondern versteht ihr Konzept als allumfassend aufklärend, indem sie auch Workshops über das Identitätskonstrukt der Mapuche, der Indigenen, und über kulturelle Differenz hält (vgl. URL14). Die Öffnung kultureller Räume und der freie Zugang zu kulturellem Gut begünstigt ebenso die Neuinterpretation und Fusion durch private Personen und Organisationen, wie das am Beispiel der Musik gezeigt werden kann.

4.5 Postdiktatorische Utopien als Massenbetrug?

Mit dem Buch „La era ochentera“ (2005), das mir neben persönlichen Berichten der MusikerInnen als Primärquelle für dieses Kapitel dient, haben der Journalist Óscar Contardo und die Journalistin Macarena García erstmals mit über 100 Stimmen von ZeitzeugInnen ein Dokument geschaffen, das die 1980er in Chile im Kontext internationaler Einflüsse und kommerzieller Schnittstellen nachbildet. Musik ist dabei ein Bedeutungsträger in einem Rahmen, innerhalb dessen sich wichtige Gruppierungen für subversive Musikkulturen und die Entstehung kollektiver Schauplätze bildeten. Die Achtziger zeichneten sich durch Katastrophen wie die des Kalten Krieges, der nuklearen Katastrophe von Tschernobyl und der Sichtbarwerdung von Aids auch innerhalb der chilenischen Landesgrenzen ab. Nach der chilenischen Wirtschaftskrise von 1982 suchte 1985 die zentrale Region des Landes ein zerstörerisches Erdbeben der Stufe 7,8 heim. Zwei Jahre später sorgte ein langer Regenschleier für überschwemmte Straßen und Häuser. Armut war ein Thema, das nicht mehr umgangen werden konnte, auch wenn es bis dahin im Fernsehen ausgeblendet wurde. Im postdiktatorischen Chile häuften sich rebellische Gruppen und Straßenproteste. Zu Beginn der achtziger Jahre glich Santiago wie in den Jahren der Diktatur einer eingeschlafenen Stadt. Der Canto Nuevo und die Nueva Trova regierten traditionell im *Café del Cerro* und im *Casona San Isidro* im Zentrum der Stadt. Die wenigen Stammlokalitäten, die sich zu der Zeit anboten, versuchten in einigen Fällen akustische mit elektrischen Gitarren zu mischen und gingen damit dem Impuls der Jugend nach. Es waren vor allem Studierende der Kunst, Architektur und des Designs, die bei diesen in den Kaffeekonzerten aktiv waren. (vgl. Contardo/ García 2005: 129; 141).

Dem Puls der Zeit entsprechend war die Entdeckung der anglosächsischen Subkultur rund um den New Wave und dem Konsum von Drogen fundamental für die AvantgardistInnen, zu der sich eine Verbindung mit der Popkultur und jugendlichen Masse über die Musik herstellte. Eine Entwicklung, durch die die Massenkommerzialisierung bis heute ein Thema darstellt, das populäre Aspekte in elitäre und gegenkulturelle Kunstwelten eingeführt hat. Das Bedürfnis nach freien Räumen zeichnete sich in den chilenischen Achtzigern durch die Zusammenkünfte tatkräftiger AkteurInnen aus, die einen unkonventionellen Lebensstil anstrebten. Den Kampf gegen die Diktatur hätten viele von ihnen wegen dem Recht auf Party auf sich genommen (Figueroa Rodriguez, Interview vom 22.03.2011).

4.5.1 Avancierte Nischen: „el Under“ – New Waves, Punks und der Aufstieg des chilenischen Pops

Es que hubo un tiempo en que Pinochet se peleó con EEUU y se acabó la música en inglés y metemos toda esta música en español, y esta música se empezó a escuchar y ahí surgió lo que se conoce como el pop latino y rock latino y se dio auge a estas bandas porque políticamente ese fue el factor. (Baradit, Interview vom 23.02.2011)

Vicente Ruiz, Enzo Blondel und Titin Moraga sind die Namen der Wegweisenden der kreolischen New Wave- Bewegung und Schöpfer der *Garage Matucana*, der sich schon während der Diktatur zu einem wichtigen Umschlagort der alternativen Szene in Santiago herausbildete. In der Straße Irrarázaval ist mit Bruna Truffa und der Truppe Barrenechea ein Ort des Treffpunkts junger Kreativer des Undergrounds entstanden. Anfangs haben die freundschaftlichen Formierungen in der gemeinsamen Wohnung gegenüber des bekannten *Club Hipico* stattgefunden, bevor sich Rodrigo Cabeza dazugesellte und aus dem Teilen gemeinsamer Geschmäcker die *Galerie Sur*, in der unter anderem heute bekannte KünstlerInnen wie Carlos Leppe, Lotti Rosenfeld und Eugenio Dittborn ausstellten, entstand, und ihnen den Eintritt in den Kreis der visuellen Kunst verschaffte.⁴(vgl. Contardo/ García 2005: 205ff).

1983 ist *El Trolley* entstanden, ein Ort, an dem die VerfechterInnen des New Wave ein Zuhause fanden. „Ha salido un nuevo estilo de baile“, sangen Emociones Clandestinas im Original zu jener Zeit. Dabei handelt es sich um Strophen, die heute sehr gerne remixed werden: zum Beispiel Matias Aguayo und Ricardo Villalobos als chilenisch-deutsche Minimal-Techno-Vorzeige-Djs des deutschen Labels *Kompakt*. Die Ironie dieser Phrase traf den Puls der Zeit, der mit Gruppen wie Indice de Desempleo, Los Pinochet Boys, Los Prisioneros und Los Fiskales Ad-Hok im *Trolley* bebte. Der New Wave befand sich in seiner härtesten Etappe, als gegen Ende der Achtziger die *Garage Matucana* zum Epizentrum anarchistischer Feste wurde. Andine Metaphern und Bandnamen wie Inti Illimani oder Illapu und der damit verbundene „Hippie-Look“ haben dort ein allgemeines Schmunzeln hervorgerufen, erzählen ZeitzeugInnen (vgl. Contardo/ García 2005: 195). Los Pinochet Boys sorgte als erste chilenische Punkband für Furore. Mit der internationalen Punk-Bewegung konform, bildeten sie mit dem Tragen weißer Schuhe und Socken als Markenzeichen ihre eigene Identität heraus. Obwohl diese improvisierte Band in Santiago nur wenige Auftritte

⁴ Nach einem erfolgreichen Jahrzehnt an Ausstellungen migrierten Cabeza sowie Truffa nach Spanien. (vgl. Contardo/ García 2005: 205ff)

absolvierte, sind sie bis heute bekannt. 1986 hielten deren Mitglieder gemeinsam mit Los Dadá gegenüber dem Campus Oriente der Universidad Católica das erste „Punk Festival“ in Chile ab. Auch Los Pinochet Boys exilierten und folgten zuvor ausgewanderten New Waves nach Buenos Aires und São Paulo. (vgl. Contardo/ García 2005: 211ff).

Für die Gruppen lokaler neuer Musik gab es mit der Eröffnung des Plattenladens von dem aus London zurückgekehrten Carlos Calor und der Rückkehr des Musikliebhabers Carlos Fonesca aus Buenos Aires eine wichtige Adresse: das Musikgeschäft *Fusión* (vgl. Contardo/ García 2005: 224; 207). Fonesca lernte Jorge González kennen und nahm mit ihm den Titel *La voz de los ochenta* auf Kassette auf. 1984 gab die später über die Landesgrenzen bekannte Band Los Prisioneros ihre ersten Konzerte in universitärem Rahmen. In der Stadt Concepción erfolgte während eines Rockfestivals, auf dem unter anderem auch lokale Bands wie Los Ilegales⁵ und Los Tres spielten, ihr erster großer Live-Durchbruch. Igor Rodríguez, Mitglied der Band Aparato Raro, kannte Fonesca und González durch das Studium. Der Name Aparato Raro entstand als Hommage an einen Neuzuwachs: den Synthesizer. Mit diesem und dem Titel *Calibraciones* wurde im Radio Concierto der erste Radioerfolg des chilenischen Pops erlangt. *Calibraciones* spricht ebenso wie *La voz de los ochenta* von den verlorenen Utopien der neuen Generationen. Igor Rodriguez singt gegen die Zweispaltung der politischen Welt: „Si eres marxista irás derecho al infierno/ si eres fascista, eres peor que un cerdo“ (zit.n. Contardo/ García 2005: 109). Los Upa!, die als Ikone des chilenischen Underground mit The Cure verglichen werden, feierten neben Cinema großen Erfolg am Festival in Viña, auf dem damals jede/r MusikerIn ein Konzert geben wollte. Los Upa! war eine der wenigen Pop-Bands, die Erfolg im Underground hatten. Ende der Achtziger ist die Musik „aus dem Underground“ elitär geworden. Selbst die Auftritte von Los Upa! an „Orten des Underground“ wie das *International Garage de Matucana* oder *La Nonna Jazz* sind teuer geworden. In dieser Szene haben sich ebenso Los Electrodomésticos bewegt. Das Album *Viva Chile* (1986) beinhaltet lange und sehr experimentelle Themen. Mit dem zweiten Album *Carrera de éxitos* (1987) konnten sie mit Gesang und daher einem traditionelleren Format mit Platz Neun der 1987 meist verkauften Alben in die Szene des chilenischen Pop Eingang finden. Los Electrodomésticos soll die bevorzugte Band der kulturellen Elite gewesen sein (vgl. Contardo/ García 2005: 113ff)

⁵ Aus den Mitgliedern dieser Band setzten sich später Emociones Clandestinas zusammen. Iván Molina der damaligen Emociones Clandestinas ist heute ebenso wie Mika Martini Bandmitglied von Usted No!. (vgl. URL8)

Dieser Querschnitt der subversiven Musikgeschichte zeigt unter anderem auf, dass es in Chile eine sehr starke kulturelle und politische Untergundbewegung gab, die nicht dem Schema einer links-orthodoxen Haltung nachging, sondern vielmehr dem künstlerischen Spiel statt dem Abhalten politischer Konferenzen als Element des revolutionären Kampfes Vorrang erteilte. Mit dem Ende der Diktatur und dem langsamem Rückweg in die Demokratie erlebte die chilenische Gesellschaft einen verstärkten Eventismus - neue Märkte und Festivals, die plötzlich Zeitgenössische Musik, experimentellen Rock, Jazzfusion und alternative Musik bevorzugten und, wenn auch unter anfänglich mangelhaften Bedingungen, sie in ein avantgardistisches Event einbetteten. (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 14, 186, 195; González 2006: 186) Gegen Ende der Achtiger war in der Hauptstadt „die Kultur des *Under*“ unter anderen Bedingungen als zu Beginn der Achtziger und als Attraktivität für Nischenmärkte in den Blickpunkt gerückt.

4.5.2 Die Ausdifferenzierung des Rock chileno

Santiago war trotz Pinochet-Diktatur die Tournee-Anlaufstelle international bekannter MusikerInnen wie Eric Clapton, Paul McCartney, Mick Jagger, David Bowie, Jimmy Page und Bob Dylan in Lateinamerika. Die chilenische Band Los Bunkers, die sehr stark mit den Sechzigern, internationalen Musikikonen wie den Beatles, The Who, David Bowie, Bob Dylan, aber auch mit Violeta Parra und Victor Jara sympathisierten, konnte 2005 mit *Kudai* die meist verkaufte Single bei EMI verzeichnen. Ihr erstes Album war eine „Independent-Produktion“. 2002 gewannen sie einen MTV - Award und wurden von Sony Music unter Vertrag genommen, worauf sie im Rolling Stone samt Albumcover der *Nueva Canción Chilena* erschienen. 2008 erschien mit Universal Music Mexico ihr neues Album, mit dem sie erste Ränge im mexikanischen Radio verzeichneten, während die chilenische Musikkette *Feria del Disco* das neue Album gar nicht zum Verkauf anbot. (vgl. Solía 2010: 39ff) EMI brachte als erster multinationaler Musikkonzern mit Sitz in Chile zehn Alben heraus, bevor sich Warner mit Sony Music hinzufügte und 1993 Universal Publishing unter dem Namen Polygram Music Chile in Chile aktiv wurden (vgl. Solís 2010: 34). Dabei ignorierten sowohl Labels als auch Radiostationen lange Zeit die aufkommende Mode für Rockmusik. EMI erkannte seine Zukunft in den lateinamerikanischen Ländern nicht im Rock, sondern in den Balladen. Mitte der Neunziger waren es regulär zehn chilenische Bands, die in den Radios von Santiago zu hören waren. (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 14; González 2006:

195) Erst 1995 gewann EMI Interesse an dem chilenischen Rock mit dem „Proyecto Nuevo Rock Nacional“, und damit unter anderem am Hip-Hop von Tiro de García und dem psychodelischen Punk von Pánico und Supersordo (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 16). Das nationale Label Alerce, ursprünglich auf das Nueva Canción spezialisiert, privilegierte plötzlich die Aufsässigkeit der dem Punk und Rap nichts nachstehenden Protestbands. Der Sound dieser Gruppen stimmte mit dem des internationalen Kanons und der vorherrschenden Mode überein, oder zumindest mit den Tendenzen des Pop und Rock Lateinamerikas, und etablierte sich gleichzeitig mit dem Aufgreifen lokaler Thematiken und Einflüsse im Rock, das die Entwicklung unterschiedlicher und authentischer Stile hervorrief. Vergangene urbane Musiken wie der Foxtrot, Bolero, Walzer, Tango und Cueca vermengten sich zu neuen Lösungen des nationalen Rocks: der sich auf schwarze Wurzeln berufende kritische Hip-Hip von Los Panteras Negras (1988) und Tiro de Garcia (1997), Gondwana (1989) mit der Nationalisierung des jamaikanischen Reggae, sowie Chancho en Piedra (1993) und Los Tetas (1994) im Stil eines theatralen Funkmix, neben der Ballade, dem Pop aber auch Punkrock und Metalbands wie Lucybell (1991), La Ley (1987), Criminal (1991) und Los Miserables (1990). (vgl. González 2006: 195) Ausgrenzung und der Tercermundismo⁶ wurden zu einem wesentlichen kulturellen Kapital chilenischer RockmusikerInnen. Trotzdem sich unter diesen Gruppen gute RepräsentantInnen internationaler Musikstile fanden, waren weder die RockmusikerInnen der Achtziger noch die der Neunziger ein lokaler oder multinationaler Erfolg für die Industrie. Die argentinische Popmusik war dagegen viel erfolgreicher und hinterließ tiefe Spuren in Chile. In den ersten Jahren der Demokratie gewann Kultur durch die neu gewonnene Freiheit kreativen Ausdrucks einen besonderen Stellenwert für junge Menschen, die in den Achtzigern vielleicht noch mehr, wenn auch verdeckt, politische Themen als äußerste Priorität wertschätzten. 1991 entstand die *Asociación de Trabajadores del Rock*, eine Formierung, die unter anderem auf Grund der staatlich geförderten *Escuelas del Rock* ins Leben gerufen wurde. Im Rahmen dieser Schulen wurden Seminare und das nötige Instrumentarium für junge MusikerInnen angeboten, die nicht die Unterstützung multinationaler Labels hatten und örtlich aus den peripheren

⁶ Canclini beschreibt Lateinamerika als Resultat der Verwebung indigener Traditionen, das in allen Gesellschaftsschichten Hybridformen generiert habe, und durch das mit der von Kontinentaleuropa aufgekommenen Modernisierung die Durchkreuzung unterschiedlicher historischer Zeitlichkeiten komplexe Widersprüchlichkeiten sichtbar wurden. Er betont in Bezug auf sogenannte Dritte Welt Länder, dass ihre kulturelle Modernisierung nicht mit der wirtschaftlichen gleichgesetzt werden darf. Tercermundismo meint die Konstruktion einer lateinamerikanischen Identität, die auf diesen und weiteren gemeinsamen Erfahrungen, politischen und wirtschaftlichen Interessen der kolonialisierten Länder basiert. (vgl. Canclini 1999: 44ff)

santiaguiner Stadtteilen wie El bosque, Estación central und Conchalí kamen. Aus letzterer Kommune kam zum Beispiel die durchaus erfolgreiche Band Sinergía, die dadurch gemeinsam mit De Saloon und Piknic, einer Band, die Ska und Reggae mit „lateinamerikanischen Sounds“ mischte, auf der Bühne standen. (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 37f) Mit einer neuen Generation, die sich den unterschiedlichsten Spielarten des Postrock verschrieb, artikulierten sich Musikgruppen, die sich mit einem unabhängigen Profil und niedrigen Produktionskosten zusammenhielten. Dies war eine Entwicklung, die mit der Errungenschaft Internet konform lief und in deren Zusammenhang die Gruppen Congelador (1996), Matahari (1996), Tryo (1996), De Saloon (1997), Familia Miranda (1999), und Guiso (2000) hervorzuheben sind. (vgl. González 2006: 197) Fiskales Ad-Hok, die mit der Gründung der *Corporación Fonográfica Autónomas* (CFA) zwischen 1997 und 2006 rund zwanzig Alben chilenischer Rock- und Punkbands veröffentlichten, gelang es als erste Band, ihre Musik unabhängig zu vertreiben (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 18).

4.6 Kulturalisierung des Konsums und Musikdistribution

Culturalism, put simply, is identity politics mobilized at the level of the nation-state. (Appadurai 1996: 15)

1982 bewirkte eine ökonomische Krise in Chile das Ende des Vinyl und damit das Erscheinen eines massiven Formats geringerer, aber leicht reproduzierbarer Qualität: die Kassette (vgl. González 2006 184; Solís 2010: 39) - ein Format, das bis heute einen symbolischen und Nostalgiewert hat. Die 10 Mio verkauften Platten von 1989 im Verhältnis zu den 3,5 Mio aus dem Jahr 2006 veranschaulichen die Krise internationaler Musikkonzerne, die sich auch mit den neuen Formaten nicht schönreden lässt: Zwischen 2000 und 2005 sank der weltweite CD-Verkauf um 23 Prozent, und in Chile sank der MC- und CD-Verkauf um 62,3 Prozent zwischen 1996 und 2006 (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 23). Das wirft ein ähnliches Bild wie eine Statistik aus dem Jahr 2004. Laut dieser ist der Prozentsatz der in santiaguiner Musikläden gekauften Musik mit 57 Prozent zum Beispiel gegenüber Spanien (86 Prozent) sehr gering. Der inoffizielle Markt auf der Straße und im Internet floriere vor allem dank der Aktivitäten junger, sozioökonomisch höher gestellter Menschen. (vgl. Murray 2005: 49) In Chile wurde 2005 die erste *Download-Lizenz* mit *La Feria del Disco* vergeben, einerseits zum Herunterladen von Musikstücken, andererseits speziell für das Herunterladen

von Alben des Kataloges des Labels Azul – ein Pionierprojekt in Lateinamerika, das von der *Fundación Música de Chile* und der SCD angetrieben wurde (vgl. Schuster 2006: 82).

Im Zuge der Krise entstanden wieder kleine Labels wie Bizarro, La Oreja, La Oveja Negra und Feriamusic (vgl. Brunner 2005: 45). Im vergangenen Jahrzehnt wurden Schritte vorgenommen, um die Verbreitung nationaler Musik zu steigern. Der Impuls der im Radio gehörten Musik geht überwiegend vom ausländischen Musikmarkt aus. 2005 gab es in gesamt Chile 74 Radios, davon befanden sich, exklusive Online-Radios, 52 in der Region Metropolitana. 2007 wurde im chilenischen Kongress ein Gesetz vorgestellt, das den Radios den Auftrag erteilt, rund zwanzig Prozent des gesamten Programmes für die Diffusion chilenischer Musik frei zu halten. Der Vorschlag beinhaltet auch den Folklor, der wiederum fünf Prozent dieser zwanzig Prozent ausmachen sollten. Dieser Gesetzesvorschlag wurde zwar bis dato noch nicht verabschiedet, doch in seinem Sinne gibt es seit 2008 zwei neue Radiosender, Radio Uno (97.1 FM) und La Perla del Dial (133 AM), die ausschließlich nationale Musik spielen.⁷ (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 92f) Die „hipperen Radiostationen“ Play (100,9 FM), Horizonte (103,3 FM), Zero (97,7 FM) und Carolina (99,3 FM) sind die, die in ihren Programmen neben Pop und Rock globalen subkulturellen Richtungen vergleichsweise viel Platz einräumen. Das Radio ist gefolgt vom CD - Format das meist genutzte Medium unter den ChilenInnen. Der Statistik „Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre“ zufolge nutzen nur 18 Prozent der SantiaguinerInnen digitale Reproduktionen, wobei es sich dabei vor allem um Männer unter dreißig Jahren mit einem hohen Bildungsgrad handelt. (vgl. Murray 2005: 46f) Eine Analyse aus dem Jahr 2005 über die Distribution musikalischer Präferenzen in der chilenischen Bevölkerung zeigt, dass die (romantische) Ballade mit 56 Prozent in allen Altersgruppen gehört wird und das universellste Genre repräsentiert. Elektronische Musik (3%), Jazz (8%), klassische Musik (19%) - werden von Personen mit einem breiten Zugang bevorzugt, wobei bei der elektronischen Musik es die unter 30jährigen sind und der Jazz, ebenso wie der Folklor (13%), durchschnittlich von über 30jährigen konsumiert wird. „Tropische Musik“ wird demnach von älteren Erwachsenen mit einem eingeschränkten Zugang zu Kulturgütern bevorzugt, der Tango und Bolero (22%), sowie Rap und Hip-Hop (6%) von unter 30jährigen, sowohl von solchen mit eingeschränktem Zugriff als auch von jenen mit besseren Möglichkeiten. (vgl. Murray 2005: 49) Damit hebt

⁷ Radio Uno gehört übrigens Iberoamerican Radio Chile, der Konzern der im Besitz zahlreicher Radiosender (Imagina (88.1 FM), Concierto (88.5 FM), Futuro (88.9 FM), Pudahuel (90.5 FM), Rock and Pop (94.1 FM), FM DOS (98.5 FM), Corazón (101.3 FM) und FM Hit (101.7 FM)) ist. La Perla del Dial gehört der Gruppe Dial, die Besitzerin von Copesa (einer der wichtigsten Medienkonzerne Chiles) sowie sechs weiterer Radios ist: Beethoven (96.5 FM), Cariño (104.9 FM), Carolina (99.3 FM), Paula (106.9 FM), Duna (89.3 FM) und Zero (97.7 FM). (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 92f)

sich Chile vom Rest des lateinamerikanischen Kontinents in Bezug auf Musikpräferenzen kaum ab.

Diese Zahlen werfen in Verbindung mit der Verbreitung von unterschiedlichen Musiklandschaften die Frage nach den sozialen Netzwerken, die diese im Sinne symbolischer Konsumprodukte (re-) produzieren und verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen zugänglich machen. Murrays Fazit zur Statistik, warum manche Personen einen bestimmten Geschmack in Bezug auf Kulturgüter vorweisen, bestätigt die Bourdieusche Feststellung, dass die Kriterien dafür im individuellen Habitus, der im Allgemeinen ein Spiegelbild der sozialen Schicht ist, liegen. Dies füge sich sehr gut im Fall von stratifizierten Gesellschaften, in denen weniger Ungleichheiten bezüglich der Distribution, der Verfügbarkeit kultureller Ströme, existieren. Bestehen jedoch große Unterschiede zwischen den diversen Gesellschaftssegmenten, dann sei dies vielmehr in Zusammenhang mit dem beschränkten Zugang zu Kulturgütern als mit individuellen Vorzügen zu sehen. (vgl. Murray 2005: 56) Demnach sind Kriterien des Geschmacks und der „feinen Unterschiede“, wie es bei Bourdieu heißt, dann von Relevanz, wenn der Zugang zu den kulturellen Produkten ein offener ist. Im Fall von Chile gewinnen in Bezug auf solcher Art Untersuchungen diese Kriterien mit der seit den Neunzigern sich vollziehenden Öffnung an Bedeutung. Die Internationalisierung des Angebotes beinhaltet zwangsläufig Konflikte unterschiedlicher kultureller Felder zur „Hauptsaison der Globalisierung“, und bietet Reibungsflächen rund um neue kulturelle Hierarchien und Geschmacksvorzüge. Die Koexistenz unterschiedlicher Kulturen und Subkulturen innerhalb eines Territoriums scheint mir neben anderen Kriterien ein fundamentales Element hinsichtlich des kulturellen Konsums zu sein, deren Distribution vor allem von den massiven Kommunikationsapparaten und dem sozial und geografisch bedingten Zugang abhängig ist.

Figueroa Rodríguez erzählte mir, dass er als Jugendlicher über vier Jahre Radiosendungen aufzeichnete. Seine Kassettensammlung der 1980er reichte er drei Mal erfolglos als Fondart – Projekt ein. Dabei handelt es sich um Material im Wert von schätzungsweise einer Million chilenischer Pesos (1600 Euro), das erst seit kurzem digital verfügbar und kaufbar ist. Für ihn stellt es das historische Gedächtnis der Musikindustrie zu jener Zeit dar, in der sehr wenig lokale Musik in den Radios (Radio Futuro und Radio Beethoven) gespielt wurde, auf das lange Zeit durch geringen Zugang zu den Medien kein Wert gelegt wurde. Ein Freund von ihm, der bei Radio Carolina arbeitete, machte dort einen großartigen Fund rettete zahlreiche Kassetten und Vinyl vor dem Abfallcontainer. (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011).

4.7 Cyberastro – MusikerInnen unterhalten sich selbst

1998 entstand das erste unabhängige Label, Quemasucabeza, das nicht von UnternehmerInnen, sondern von MusikerInnen (den Mitgliedern von Congelador) betrieben wird. Mittlerweile ist das Label zu der wichtigsten Plattenfirma für die lokale Musikszene geworden und verzeichnet, im Gegensatz zu EMI und Warner, steigende Verkaufszahlen. Diesen Erfolg erzielte es mit Gruppen un. Solo-KünstlerInnen wie Javiera Mena, Nhur, Diego Morales, Mostro und Gepe, die 2004 als Kollektiv Panorama Neutral an Quemasucabeza herantraten. 2002 entstand das Label Algorecords, das ähnlich wie Quemasucabeza funktioniert. Der persönliche Austausch, die Einrichtung von Heimstudios und die vereinfachte Produktionskette durch den Fortschritt der Technologie begünstigten den Erfolg und die Attraktivität dieser kleinen (Avant Garde-) Labels und halten zum Beispiel einen mittlerweile sehr erfolgreichen Daniel Riveros aka Gepe trotz Angebote von Universal Music. Javiera Mena hat mit dem argentinischen Label Pelo Music, die Vertreiber von Miranda! und Charly Garcia ihr Hauptlabel gefunden. (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 42ff).

Mittlerweile gibt es viele MusikerInnen und Bands, die sich durch den Zugriff auf Kommunikationsapparate selbst vermarkten und ihre eigene (Musik-)Geschichte schreiben. Es stellt keine Notwendigkeit mehr dar, ein Plattenlabel zu haben, um als MusikerIn beziehungsweise als Band zu gelten. Unabhängigkeitsbestrebungen zeichneten sich unter LiedermacherInnen wie Francesca Ancarolla, Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Francisco Villa und JazzmusikerInnen wie Juan Antonio Sánchez, Antonio Restucci, Alberto Cumplido, Pablo Lecaros, Jorge Campos, Emilio García, Marcelo Aedo und Ernesto Holman - unter denen die Gitarre wieder zu einem Fusions-Instrument geworden ist (vgl. González 2006: 196), ebenso wie unter den „Indies“, die ohnehin nur in speziellen Nischen (Techno, Darkmetal) überleben, ab. Letztere spielen allerdings in Lateinamerika nicht die Rolle, die sie auf dem europäischen Markt einnehmen, weshalb viele auf die Direktvermarktung vía Internet hoffen.

Die „Girlgruppe“ Lilit, eine Mischung aus Punk, Rock und seit kurzem Pop veröffentlichte ihr erstes Album bei CFA von den Fiskales Ad-Hoks, gibt sich momentan aber mit Liveauftritten und der Realisierung des „FemFests“ zufrieden. Der symbolische Wert der Aktivitäten, und der Austausch von *Peer-to-Peer* (P2P) innerhalb der lokalen Szene sind ein wichtiger Bestandteil des musikalischen Treibens. Hinter Romina Records, ein weiteres Label der obig genannten Art, verbergen sich die drei Solo-Akteure \$990, Times New Roman und Fredi Michel, die sich 2000 übers Internet kennenlernten. Auch bei dem 2004 entstandenen

Hip-Hop – Electronicbeat – Kollektiv Colectivo Etéreo, bestehend aus Daniela Soldías (Dadalú), Fernando Alvarez (Mendo), Pablo Vásquez (Dj Vaskular) und Diego Vergara (Arkano), war es ähnlich. Sie entdeckten sich über den gemeinsamen Musikgeschmack im Chat der Musikplattform Soulseek. Der Computer ist für die KünstlerInnen das wichtigste Instrument, und das Internet (2007 waren 25,5 Prozent der chilenischen Haushalte vernetzt) verspricht ihnen den besten Verbreitungsmechanismus. Ein Gesamtphänomen der musikalischen Ästhetik der Mehrheit der „ComputermusikerInnen der Generation 2000“ unterscheidet sich von vorangegangenen Generationen insofern, dass sie viel weniger ein bestimmter definierter Genrestil ausmacht, sondern ein hybrider Mix von Pop, digitalem Folklor und Elektronik, aus dessen kultureller Diversität versucht wird, einen eigenen Sound zu kreieren. (vgl. Evans-Mendez/ Sade-Quitral 2008: 76ff).

In der lokalen Populärmusik begann die Inanspruchnahme der Elektronik mit dem Progressiven Rock, und etwas später durch den New Wave und Techno – Einflüsse, die das Oeuvre „großer Musikgruppen“ wie Los Jaivas, Los Prisioneros, Electrodomésticos und Aparato Raro, ebenso wie sich *Rave* in den Neunzigern auf Gruppen wie Arteknnia und 2CV6 auswirkte, bestimmten. Hip-Hop-Projekte wie zum Beispiel Makizah und Kapaz vermischten sich mit der Techno- und House-Szene, die immer wieder vom Goethe-Institut, wie zum Beispiel beim Besuch der deutschen Djs Triple R und Bleed unterstützt wurde. Neben dem deutschen Musiker Uwe Schmidt aka Atom Heart, der seit vielen Jahren in Chile lebt und mit *El Baile Alemán* internationalen Erfolg verzeichnete (vgl. Eßer 2004: 25f), werden heute neben anderen international bekannten Größen der elektronischen Musikszene der schon erwähnte Ricardo Villalobos und Matías Aguayo immer wieder in Zusammenhang mit Chile rezipiert. Zu den VorreiterInnen des regionalen Technopop zu Beginn der Neunziger sind auch La Fuga aus Punta Arens und Ladoscuro aus Valdivia zu zählen.

Diese Auszüge verdeutlichen, dass die Musikgeschichte Chiles von unterschiedlichen ausländischen Einflüssen geprägt ist. Wie Canclini speziell in Bezug auf Musik betont, kann auch anhand der Beispiele aus Chile festgestellt werden, „que estas mezclas existen desde hace mucho tiempo, y se han multiplicado espectacularmente durante el siglo XX (...) melodías étnicas, ligadas a rituales de un grupo, se entrelazan con música clásica y contemporánea, con otras formas producidas por hibridaciones anteriores, como el jazz y la salsa“ (Canclini 2003).

Es ist noch nicht lange her, da wurde vor allem die traditionelle Musik des Valle Central als chilenische Musik angesehen, so dass sogar in den geografisch entlegenen Regionen wie Aysén und Magallanes der Cueca in den traditionellen Tanzklubs als Ausdrucksmittel der

„Unidad Nacional“, der „Chilenidad“ ausgeübt wurde (vgl. URL19). Ob es die Industrie ist, die in Abgrenzung zur globalen Konsumwelt mit Hilfe abgrenzender Bezeichnungen wie *música latina*, *nueva cumbia chilena*, *pop chileno* oder *rock chileno* Musik zu einer Marke werden lässt, oder von den MusikerInnen selbst in Verwendung gerät, um das weite musikalische Feld, das sie umgibt zu begrenzen – also die nationale Kategorie für die noch so unterschiedlichen Musikpraktiken im nationalen Territorium zum Einsatz kommt - scheint im Einverständnis unterschiedlicher Perspektiven effektvoll umgesetzt zu werden. Dies wird in Zusammenhang mit den unabhängigen Produktionen vermutlich vor allem dann gutgeheißen, wenn die Kommerzialisierung der MusikerInnen auch staatlich umgesetzt wird.

In Spanien wurden unter anderem Alben von Javiera Mena, Gepe, Denver und Ana Tijoux veröffentlicht - ein Zeugnis dafür, dass, in Relation zur steigenden nationalen ökonomischen Kapazität, die Musikindustrie eine sehr arme Besetzung behält. 2010 wurden von den rund 200 Alben chilenischer MusikerInnen 70 in Chile veröffentlicht – „desde afuera pueden parecer poquísimos pero son muchos más quen en años anteriores (...) el poder adquisitivo no es ni la mitad de lo que es en Europa“, schreibt die spanische Tageszeitung *El País* (URL18). Die Musik verspricht den MusikerInnen jedoch keinen regelmäßigen, lebenserhaltenden Verdienst. Nicht einmal der „Ex-Prisionero“ Claudio Narea oder Javiera Mena, die jährlich rund 1000 Kopien ihrer Alben vía Online-Geschäft Armónica verkauften, haben einen gesicherten Lebensunterhalt, von dem sie auf Dauer leben könnten. (vgl. Evans-Mendez/Sade-Quitral 2008: 76ff) Aussagekräftig ist auch, dass „große Bands“ wie Los Bunkers, José González oder Chico Trujillo lieber im Ausland produzieren.

Viele regionale MusikerInnen emigrieren in die Hauptstadt, aber nur wenigen gelingt es ihre Projekte lokal, national oder gar über die Grenzen erfolgreich umzusetzen. Speziell die elektronische und experimentelle Musik war über viele Jahrzehnte ausschließlich in der Hauptstadt vorzufinden und entstand durch die Arbeiten wie jene eines Juan Amenábar oder José Vicente Asuar in den universitären Studios der Elektroakustik. Vergessen werden darf nicht, dass besonders für MusikerInnen aus den ländlichen Regionen das Internet das Fenster zum Geschehen in Santiago und urbanen Stilen wie Minimal, Ambient und Industrial darstellt. Ein wichtiger Schritt war hierbei die Realisierung der Webseite mp3palace.cl, die als erstes virtuelles Schaufenster das nationale Musikgeschehen kartographierte, und in Verwendung anderer Seiten wie mapochospoutnik.cl, loqueescuchas.cl und bandasdechile.cl ein erstes Panorama chilenischer Musikgruppen bot (vgl. URL19). Tironi schreibt über die alternative Musikszene in Santiago, dass diese seit den 1990ern stetig gewachsen sei, aber vor allem seit 2000 besonders innovativ und über die nationalen Grenzen expandiert habe. Im

Gegensatz zur „Mainstream-alternativen“ Szene Santiagos, schlägt diese Subszene mehr den avantgardistischen Weg ein, beinhaltet aber dennoch eine breite Varietät an musikalischen Projekten. Die größte Reichweite für die regionale elektronische Musik entstand sicherlich durch die Formierung virtueller Gemeinplätze - der Netlabel - mit denen ich nun den Zugang zu meinem empirischen Feld eröffnen werde.

IV CHILENISCHE DIGITALE „GLOBOTOPE“

5 *Globale Musikräume und Meister – Narrative*

Die Notwendigkeit von Nischen als Hinweis auf peripherie elitäre Bündnisbildungen, worunter Hannerz auch Subkulturen, und Sub-Subkulturen (vgl. Hannerz 2002: 75; Kreff 2003: 148f) versteht, bringt mich zu den lokalen Handlungssarenen der Neuen Medien, die einen großen Raum in meinem Beschäftigungsfeld mit Musiken vía chilenischer Netlabels einnehmen. Die Frage, wie kleinere Gruppen mit den neuen globalen Realitäten, die sie zum einen selbst (re)produzieren und durch die sie wiederum geformt werden, umgehen, schließt gleichfalls an methodologische Fragestellungen im Umgang mit Computernetzwerken an. Manuel Castells spricht von einer neuen Kultur, der „Kultur der realen Virtualität“, deren Rückgrat Internet heißt (Castells 2001: 378ff). Ein wesentliches Merkmal von Kulturen ist die Kommunikationsfähigkeit, die im offenen Computernetzwerk eine besonders interaktive Gestalt annimmt und nach Castells Argument Multimedia zu einer Art symbolischen Umwelt fusioniert, in der die Macht der Ströme gegenüber den Strömen der Macht gewinnt. (Castells 2001: 415ff).

Ein Aspekt der zeitgenössischen Realität in Bezug auf kulturelle VermittlerInnen ist die Schaffung von Nischen, im Zentrum sowie an der Peripherie.

5.1 Globale Nischenräume und die Demokratisierung der Musik durch Neue Medien

Meinen persönlichen Zugang zu den Sounds (und davon ausgehend zu den Menschen) verdanke ich neben den Vorreitern des partizipatorischen Broadcastings MySpace und YouTube (vgl. Burgess/Green 2009; Jenkins 2009; Brüssel 2009) den Webseiten von Netlabels, die Musik in Form komprimierter Audioformate unabhängig von Plattenfirmen des konventionellen Musikmarktes kostenfrei und legal im Web zur Verfügung stellen. Fred Hänel widmet sich in seinem Buch „Die Veröffentlichungen von Netlabels. Quantität, qualitatives Spektrum und dauerhafte Zugänglichkeit“ (2008) intensiv den technischen sowie kulturellen Bedingungen für die Entstehung von Netlabels und ihren Eigenschaften. Er schreibt der Netlabel-Kultur Merkmale zu, die trotz Zweifel, ob Netlabels als sogenannte „Szenen“ bezeichnet werden können, an solche erinnern: die Bildung einer Gesinnungsgemeinschaft, eine thematische Orientierung, Kommunikation und Interaktion (via Weblogs, Podcasts, Renommee Agent), die Möglichkeit der sozialen Verortung, Labilität, Treffpunkte, Netzwerkcharakter, das Vorhandensein von Eliten sowie eine gegensätzliche Ausrichtung gegenüber etablierten Gesellschaftsformen (vgl. Hänel 2008: 17), um die mir wichtigsten zu nennen. Beck beschreibt derartige Nischen- und Minimärkte als erfinderische kulturelle Biotope der Zukunft von LebensästhetInnen, „die ihre eigene Identitätsstiftende Nation errichtet haben“ (Beck 2007: 248) und „regionale Besonderheiten und transnationale zivilgesellschaftliche Selbstorganisation voraussetzen und stärken“ (Beck 2007: 250).

Es war auch für mich auf den ersten Blick zu erkennen, dass Netlabels meist mit MusikerInnen arbeiten, die Musik ähnlicher Genres komponieren. Zu den gängigen Genres, die via Netlabels vertrieben werden, zählen Experimental, Electronica und Ambient. Experimentelle Musik wird nicht zuletzt durch die fehlende Bereitschaft von Radios sehr exklusiv gehört und daher kaum im ökonomischen Sinn gewinnbringend vermarktet. Leigh Landy schreibt in ihrem Werk „What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized Sound Too Rarely Heard“ (1991), dass die meisten zeitgenössischen MusikerInnen glücklich darüber sein müssten, wenn es eine spezifische Hörerschaft, sei sie international oder lokal, gibt (vgl. Landy: 1991: 27). Ohne die Entwicklung von Non-Profit-Projekten wie szene.org, sonicsquirrel.net oder archive.org, die kostenlos Speicherplatz über Server und somit dauerhaften Zugang zu digital vorliegenden Werken gewährleisten, gäbe es keine

Netlabels, die seit 2002 ansteigend ihre Veröffentlichungen über die Server des Internet Archive verbreiten. Die Lizenzverträge der Creative Commons (CC), die 2003 Lawrence Lessing, Anwalt und Professor an der Universität von Stanford, ins Leben rief, haben auf globaler Ebene dafür gesorgt, dass kreative AkteurInnen ihre eigenen Werke (Bilddateien, Videos, Grafikdesign, Musikmixes etcetera) möglichst rasch und unbürokratisch verbreiten können. Dabei gewähren sechs unterschiedliche Lizenztypen verschiedene Verbreitungsgrade der Inhalte. Über bestimmte Plattformen und Suchmaschinen kann gezielt nach freilizenzierten Inhalten gesucht werden. Die absolute aber auch eingeschränkte Freigabe eigener Inhalte unterstützt eine gegenseitige Vermehrung, Erhaltung und vor allem Fusion innerhalb des gemeinsamen Materialpools (vgl. URL3). Der Chefredakteur des amerikanischen Magazins *Wired* Chris Anderson ist der Überzeugung, dass „einige der kreativen und einflussreichen Werke in den kommenden Jahrzehnten aus der Profi-Amateur-Liga der kreativen Freizeitschaffenden kommen und nicht von den herkömmlichen kommerziellen Produzenten (sic!)“ (Anderson 2009a: 76).

Diese Art der Mediennutzung hat auch unter MusikerInnen als Vergemeinschaftungspraxis an Bedeutungszuwachs gewonnen und kulturelle Gemeinschaften wahrnehmbarer gemacht. Musik als Beziehung von Kulturen greife ich daher mit einem offenen Kulturverständnis auf. Ich schließe mich Appadurais Feststellung an, dass Kultur zu einer Form der Repräsentation geworden ist, die für mehr und mehr Menschen zugänglich ist. Für die Ethnographie bedeutet das, dass urbane sowie rurale Studien, ja selbst das Individuum als kleinste Einheit und TrägerIn mehrerer kultureller Identitäten, unmöglich ohne die Betrachtung transnationaler Ströme und deren kulturelle Bedeutung umfassend genug präsentiert werden können. Dadurch ergibt sich auch ein neues Interesse an den Imaginationen und deren Rolle im sozialen Leben (Appadurai 1996: 32f). In diesem Sinne muss sich die Makroethnographie, so wie Appadurai sie nennt, den postaufklärerischen Meister – Narrativen, der Fantasie als medienunterstützte soziale Praxis widmen und diese richtig lesen lernen.

5.2 Chilenische digitale „Globotope“



Abb. 1-12 v.li n. re.

Chile ist nach Brasilien und gefolgt von Argentinien und Mexiko eines der Länder Südamerikas, in denen die Lizenzsysteme der Creative Commons am meisten genutzt werden. Auf globaler Ebene werden diese am stärksten in Europa (mit Spanien an der Spitze) und Asien verwendet. Bis jetzt ist CC in über vierzig Ländern mit insgesamt um die 350 Millionen lizenzierten Werke vertreten. In Chile sind über viertausend Fälle, in denen CC zur Anwendung kommt, gezählt worden. Creative Commons Chile schätzt, vom Jahr 2010 ausgehend, dass es sich um 25 chilenische Netlabels, die Musik zum gratis herunterladen anbieten, handelt. (vgl. URL4). Seit kurzem gibt es die Seite netlabels.cl, die einer Enzyklopädie der „unabhängigen chilenischen Netlabels“ gerecht werden will. Ricardo Muñoz, der Betreiber der Seite, erklärte mir per Mail, dass es sich bei den zwanzig mit netlabels.cl verlinkten Netlabels ausschließlich um solche handle, die ihre Musik gratis zur Verfügung stellen und verwies mich auf Mika Martini, „fundador del netlabel Pueblo Nuevo, que es uno de los netlabels chilenos más antiguos y también activos“⁸ (Muñoz, Email vom 03.03.2011). Unter den zwanzig Netlabels befinden sich Michitarex, Impar, Modismo, Palacagadiscos, Discos Pegaos, Cumshot Records, 001Netlabel, ACS Rancagua, Glued, Dilema Industria, Esceptico Records, Estereo8Netlabel, Humilde Discos, Lodo, Ministerio de Ritmos, Pueblo Nuevo, Epa Sonidos und Jacobino Discos. Die Nichtregierungsorganisation *Derechos Digitales*, in Kolaboration mit der Online-Musikplattform *Super 45* und unterstützt vom Fondo de la Música Nacional (Fonmus), feiert seit 2009 mit dem Musikzirkel „Primer Encuentro de Netlabels Chilenos Noa Noa 2.0“ die aktivsten Netlabel-Gruppierungen in Chile (Impar, Pueblo Nuevo, Epa Sonidos, Glued, Modismo und Jacobino Discos). (vgl. URL6)

En una industria tradicional de la música que habla de una crisis histórica producto de los nuevos medios, hay algunos músicos agrupados que ven en Internet un aliado estratégico para dar a conocer su música. Es el caso de los netlabels, sellos online de los que hay miles en el mundo y que también encuentran una fuerza insospechada en Chile.
(URL6)

Manuel Tironi (2010) porträtiert in seiner Abschlussarbeit der Publizistik an der Universidad de Santiago de Chile chilenische unabhängige MusikerInnen⁹ und ist die einzige mir bekannte empirische Arbeit über das Umfeld experimenteller MusikerInnen und KreaturInnen, und damit überschneidend auch über das Leben von NetzwerkmusikerInnen in Santiago. Als sein Feld definiert er die „santiaguiner Szene experimenteller Musik“ (escena de música experimental de Santiago (EMS)), und schreibt seinem empirischen Zirkel damit Szenecharakteristiken zu. Tironi hinterfragt in Verbindung mit dem Gerüst der

⁸ Ricardo Muñoz schrieb mir zu seiner Person, dass er von 1988 bis 1993 in Göteborg lebte, dort regelmäßig an Raves teilnahm und aus dieser Zeit heraus ein besonderes Interesse für elektronische Musik gewann.

⁹ unter anderen Pablo Flores, DJeff, Gepe, Colectivo Etéreo, Lilitis, Neurotransmisor, Ervo Perez.

Akteursnetzwerkanalyse das Konzept urbaner Cluster, das den städtischen Aufbau von Kreativquartieren beinhaltet. Dies tut er anhand Studierender, FreiberuflerInnen und Bürokaufleuten. Als schaffende Individuen in Santiago haben sie das Experimentieren mit Avantgarde-Musik gemein. (vgl. Tironi 2010; URL7) Er beschreibt diese Gruppierungen als sehr dynamisch und erklärt ihre relative Stabilität durch die Kommunikation und öffentliche Präsenz dank Myspace und rund zehn Netlabels, die aus Santiago stammen und Avantgarde-Musik fördern. Tironi identifiziert drei Prinzipien, die die von ihm als Subszene markierten rund vierzig Projekte trotz breiter musikalischer Varietät teilen: Hybridität, unkonventionelle Produktion und kommerzielle Marginalisierung. (vgl. Tironi 2010: 32) In Santiago gäbe es kein Viertel der Bohème wie SoHo oder Williamsburgh in New York, innerhalb dessen sich der Bewegungsradius der KünstlerInnen erstrecke¹⁰:

Aquí, viven en San Miguel, Maipú o La Florida, cambian de sala de ensayo permanentemente y tocan en Bellavista, Providencia y Ñuñoa. Los locales donde tocan aparecen y desaparecen con rapidez. Esta escena efímera es una forma más flexible de entender la innovación cultural. (URL7)

Die Komplexität der urbanen Netzwerkproduktionen definiert er als flüssig, wobei er den Fokus auf den euklidischen Raum (der physisch auffindbare, dreidimensionale Raum vor Ort) und den Netzwerk-Raum legt (vgl. Tironi 2010: 29). Ebenso charakterisiert er die Szeneprojekte als durchlässige Einheiten, da sie durch die Praxis des multiplen Agierens der AkteurInnen als KünstlerInnen/ TechnikerInnen, PerformerInnen/ ProduzentInnen in unterschiedlichen Projekt-Gruppierungen mehr als eine funktionelle und ästhetische Identität zuließen.¹¹

¹⁰ Die theoretische Problembehandlung des kulturellen Clusters bringt ihn zu dem Schluss, dass eine örtliche Lokalisierung der Kulturproduktionen der EMS als Clusterphänomen (nicht zuletzt durch das Fehlen institutioneller Unterstützung) im globalen Süden mit Hilfe der eurozentrischen Clustertheorie nicht durchführbar sei (vgl. Tironi 2010: 48)

¹¹ Seine Feststellung kann ich nur bestätigen. Beispiele wären Ervo Perez, Mitglied von DiAblo, Colectivo No, Fake Daddy und La Golden Acapulco sowie gleichzeitig Kopf von Productora Mutante, eigentlich ein Blog, auf dem er aber unter anderem, ähnlich einem Netlabel, auch Musik zum gratis Herunterladen anbietet; Hector Llanquin aka Asa de Lippes und Mitglied von Mega Toy, von Cumshot Records (vgl. Tironi 2010: 43ff), Pablo Flores von Jacobino Discos, momentan mit seinen beiden Projekten Namm und Aysén aktiv, und früheres Mitglied von Aves de Chile und El Indio, unter anderem gemeinsam mit Sebastián Sampieri, ebenso Bandmitglied von Les Chicci, Niños del Perú und der Emoband Los Embajadores. In den beiden letzten Bands singt er gemeinsam mit Danae Morales, die wiederum als Backgroundsängerin Pamela Sapúlveda aka Fakuta unterstützt. Ihre Musik ist neben Myspace über das junge Netlabel Michitarex (ebenso wie das Album von Namm von Pablo Flores und Loreto Molina) verfügbar. Pamela Sapúlveda war vor ihrem Pop-Projekt Fakuta die eine Hälfte vom noisigen Banco Mundial, ein Projekt, an dem sie gemeinsam mit ihrem damaligen Freund Ignacio Morales (Mitbegründer von Jacobino Discos) arbeitete. In der Popmusik von Fakutas erstem Solo-Album *Amar y Desamar* hört man neben Versatzstücken von Aguias Amena (Fernando Mora) aufgenommene Vogelstimmen von Gerardo Figueroa Rodríguez (GFR, Pueblo Nuevo). Bei den Live-Auftritten die ich miterlebte, wurde das Publikum ebengleich als Freundeskreis angesprochen und Platz für spontane Partizipation (zum Beispiel Dadalú während des Auftritts von Freundin Fakuta im alternativen Kulturzentrum Estudio Elefante) eingeräumt. Rapperin Dadalú (Pat Smear, Colectivo Etéreo, Iris und World Music) hatte wiederum 2008 das Thema *Así tal Cual* gemeinsam mit Sokio, der seit 2005 mit Pueblo Nuevo arbeitet (und unter anderem

Diese Feststellung veranschaulicht die Fusion der Musik und MusikerInnen die, ohne virtuelle Kommunikation und Produktionsbedingungen so nicht möglich wäre. Claudio Ruiz, Anwalt und Leiter der seit 2005 bestehenden *ONG Derechos Digitales*, die die Creative Commons - Lizenzen in Chile vergibt, bemerkt auf der Seite der *CC Chile*, dass Netlabels meist mit Marginalisierung assoziiert werden. Nach seiner Berechnung wurden jedoch allein 2010 rund 70 Alben nationaler KünstlerInnen über das Netz vertrieben, nur zwei dagegen über multinationale Labelvertriebe (vgl. URL5). Viele erfolgreiche MusikerInnen des alternativen chilenischen Pops haben gegen Ende der Neunziger nicht zuletzt durch fehlende Alternativen „das Geschäft der Zukunft“, wie es Chris Anderson (2006) schon im Untertitel seines Werks „The Long Tail“ nennt, erkannt, und arbeiten unabhängig von großen Musikhäusern. Für den santiaguiner Indie-Rock und Pop sind Algorecords, Quemasucabeza und Cazador¹² die Netlabel-Adressen der Selbstvermarktung chilenischer Pop und Rockgruppen wie Congelador, Javiera Mena, Ana Tijoux, Fernando Milagros, Pánico, Gepe, Pedro Piedras, Dénver¹³ und Panorama Neutral, die die spanische Zeitung *El País* als „kleine große chilenische Sterne der globalen Popmusik“ rezensiert¹⁴ (vgl. URL9).

In Santiago habe ich eine örtliche kollektive Struktur vorgefunden, in der sich die „Web-MusikerInnen“ bewegen, und die den avancierten Umgang mit Medien als kollektiv charakterisieren. Regionale Netlabel außerhalb Santiagos wie Epa Sonidos (Valparaíso), Amigos de la contaminación sonora (Rancagua), Horrible Registros (Los Andes), Humilde Records (La Serena), Modismo (Santiago – Valparaíso), Tijereta Records (Coyhaique) und Eolo (Punta Arenas) stehen in Allianz mit Netlabel – Produktionen von KollegInnen aus Santiago sowie internationalen Bekannten ähnlicher Interessen.¹⁵

Pueblo Nuevo, Epa Sonidos und Jacobino Discos sind die drei Netlabel, über die ich die Musik und MusikerInnen, die in der Analyse behandelt werden, kennenlernte. Um sie baut sich mein nicht-virtueller Erkenntnishorizont rund um die mit Merkmalen der zuvor beschriebenen Szenecharakteristika aufweisenden Netlabel - Gruppierungen auf. Das

mit Mika Martini, El Remolón, Pánico und Solar remixed) aufgenommen. Die Auflistung ließe sich anhand vieler Beispiele weiterführen.

¹² Cazador führt mittlerweile eine Allianz mit Michitarex.

¹³ Die Musikgruppe Dénver (Label Cazador) hat auch ein „Gratisalbum“ auf Michitarex veröffentlicht.

¹⁴ Ein Resultat einer Periode unbemerkt Musikmachens, die langsam Anerkennung findet, erzählen mir auch Anita Gallardo (von Fakuta und Namm) und Sebastián Sampieri (Los Embajadores) bei einer Veranstaltung von Productora Mutante, auf der Pablo Flores seine Laptop-Musik zum Besten gab, bevor der maskierte Ervo Perez (Productora Mutante) animierend über seine Dub-Remixes rappte.

¹⁵ Zum Beispiel entstanden die Produktion von *Austrofonías: Música Magallánica de Raiz Electrónica* und *Junta de Vecinos*: „(...) we wanted, again, to generate a record of the physical - emotional landscape of a particular region (...)“ (URL28)

„Konzept des Netlabels“ hat vor allem die Relevanz, da sich die MusikerInnen über dessen Netz ausdrücken und Netzwerkzusammenhänge erkennbar sind, die hier nur auszugsweise beschrieben werden.

Die Auswirkungen solcher Plattformen, betreffen nicht nur die Musikdistribution und -präsenz, sondern unterschiedliche Aspekte des Musikmachens, und des Daseins im Prozess der Globalisierung, die in weiterer Folge durch Appadurais Ansatz der *Scapes* im Einzelnen betrachtet werden.

Digitale Fusion eines lokalen Nexus globalen Aktivismus

(pueblonuevo.cl und jacobinodiscos.cl)

In den Nischen und Bündnisbildungen der chilenischen Netlabel Pueblo Nuevo (PN) und Jacobino Discos ist die Ausrichtung gegen konventionelle Gesellschaftsformen ein Charakteristikum, das ich über den Bildschirm in den audiovisuellen Produktionen dieser symbolischen Aneignung als das, was Fiske (2000) semiotischen Widerstand nennt, interpretiert habe. Er definiert semiotischen Widerstand als „die Macht, einen anderen Sinn aus der sozialen Erfahrung zu ziehen, aus einem selbst und aus den eigenen sozialen Beziehungen“, als „die Macht, der ideologischen und hegemonialen Praxis zu widerstehen, die uns alle als Subjekte des bourgeois patriarchal Kapitalismus konstruiert. Semiotischer Widerstand röhrt aus der Tatsache her, daß (sic!) Leute die diskursiven Ressourcen einer Gesellschaft auf völlig andere Art nutzen als die dominanten Kräfte“ (Fiske 2000: 196). So ist auch die Ästhetik des Logos von Pueblo Nuevo (Neues Dorf) - „chilean electronic roots music“ (URL60) gezielt mit roten Flaggen auf schwarzem Hintergrund - Symbole verschiedener revolutionärer Bewegungen in Lateinamerika, ebenso wie der anarchistischen Arbeiterbewegungen - darauf ausgerichtet.



In Form eines Kompromisses oder Engagements zwischen Individuen und global definierten Feldern der Möglichkeit bietet diese Praxis auch gleichfalls Nährboden für Konfliktpotentiale. Das politisch ausgerichtete Design Pueblo Nuevos stellte für Alisu und Danieto (Netlabel Impar) einen ideologischen Konflikt dar. Es gefiel ihnen nicht, dass die Musikproduktion derart politisch konnotiert, beziehungsweise instrumentalisiert werde. (De la Paz, Interview vom 21.02.2011, Figueroa Rodriguez, Interview vom 22.03.2011, Moraga, Interview vom 22.02.2011)

Desde aquí nuestro grito de libertad,
reencuentro y fraternidad,
desde Latinoamérica para el mundo.
(Manifest Pueblo Nuevo zit. n. URL10)

Der Name des Online - Labels Pueblo Nuevo, das 2005 von Hugo Espinoza Chellew (aka Mika Martini) und Daniel Jeffs (DJeff) gegründet wurde, verweist auf das Lied *pueblo unido* der chilenischen Gruppe Quilapayún, die Teil des Neuen chilenischen Liedes war. Das musikalische Team des Labels ist vor allem auf elektronische Musik fokussiert, die von den großen Labels und FM-Radios vernachlässigt wird. Seine Musik aus den Bereichen Techno, Noise, Ambient, Klangkunst und moderner Folklore inkludiert mit Federico Schumacher, Leon Schidlowsky und dem 2010 verstorbenen Gustavo Becerra-Schmidt sowie den ethnomusikalischen Erkundungen des Gesanges der Yagán von José Pérez de Arce auch Arbeiten aus der akademischen Elektroakustik und Soundlandschaft. Mika Martini erzählte mir, dass er Pueblo Nuevo zu Beginn als Experiment mit der Beteiligung von rund fünf MusikerfreundInnen startete. Zu jener Zeit war für die Meisten die Idee der Creative Commons irritierend. Es sei nicht leicht gewesen, die Idee des kostenlosen Herunterladens den MusikerInnen schmackhaft zu machen. Er selber, als Grafikdesigner vollzeitbeschäftigt,

sei vor allem durch das Musik machen mit seinen Freunden der Gruppe Usted No!¹⁶ zur Idee, ein Netzwerk für MusikerInnen aufzubauen, gelangt. Sein Mitbegründer Daniel Jeffs hatte zu dem Zeitpunkt zwei Alben vollendet und wünschte sich einen Ort, an dem er diese veröffentlichen konnte. (Martini, Interview vom 26.02.2011) Das breite Panorama von Pueblo Nuevo bestätigt die gelungene Arbeit, die dieses aus einem Experiment entstandene Netzwerk leistet. Auf der Seite sind über 140 KünstlerInnenbiographien verzeichnet, wobei es sich dabei um einzelne Personen, Kollektive und ebenso unterschiedliche Projekte und Zusammenarbeiten derselben Personen handelt.¹⁷ Das Netzwerk inkludiert vereinzelt MusikerInnen aus Kuba, Bolivien, England, Frankreich, Portugal, Polen, Kanada, den U.S.A. und mehrere aus Kolumbien, Perú, der Ukraine, Uruguay, Mexiko und Argentinien, die sehr unterschiedlich intensiv im Web 0.2 durch andere Plattformen/ Blogs, als auch mit Personen rund um Pueblo Nuevo, präsent sind.

Zum fünfjährigen Jubiläum wurde das deutsche *Beat Magazin für Recording/ Djing/ Kultur* auf Pueblo Nuevo aufmerksam und widmete Pueblo Nuevo einen Artikel, in dem der Verfasser Tobias Fischer die namentliche Nähe zum *Globale Village* aufgreift:

Tatsächlich ist die chilenische Organisation eingebunden in ein über den ganzen Kontinent verteiltes Netzwerk aus kleinen, aber begeisterten und miteinander verbundenen Gruppen oder Kollektiven, die jeweils eigene Ziele und Projekte verfolgen und die lateinamerikanische Realität mit Musik hinterfragen. (Fischer 2010:12)

Die große Mehrheit der veröffentlichten Alben sind jedoch von chilenischen MusikerInnen; unter ihnen neben Mika Martini (Hugo Espinoza) selbst GFR (Gerardo Figueroa Rodríguez), Javier Moraga, Alisu (Jessica de la Paz), Lluvia Acida (Rafael Chequelauf und Héctor Aguilar), Basstk (Miguel Jáuregui Arévalo) und Aysén (Pablo Flores). Das Netlabel benutzt die Lizenz “contenidos comunes” und unterläuft damit den traditionellen Leitspruch “alle Rechte vorbehalten”, um gewisse Rechte zu beanspruchen. Damit ist gemeint, dass es dem/der AutorIn selbst obliegt, die Grenzen der eigenen Musikdistribution zu definieren.

Somos individuos, no sujetos, buscamos el bienestar desde donde este radica, que no es otra cosa que la libertad de creación. Nuestra crítica, se convierte en la creatividad, y el combate a la inercia cultural.

(Manifest Jacobino Discos, zit. n. URL21)

¹⁶ Ein Kollege dieser Gruppierung, Claudio Perez, ist Kopf des Netlabels 001Netlabel.

¹⁷ Manche von ihnen sind nur einmal in Gemeinschaftsalben oder Remixversionen verzeichnet, andere wiederum sind mit mehreren Alben auf der Seite vertreten. So zum Beispiel Acolpex, ein Pseudonym für den unter DJeff bekannten Daniel Jeffs, oder der dänische Komponist Lars Graugaard, der zuletzt unter Lars von Mars veröffentlicht hat.

Jacobino Discos wurde 2003, wie die meisten Netlabel von einer Gruppe von Freunden gegründet und 2004 mit dem ersten Albenkompilat, das aus Themen von Namm (Pablo Flores), Calostro, Gepe, Augias Amena (Fernando Mora), Diego Morales und Leonardo Ahumada besteht, eröffnet. Heute ist es vor allem Pablo Flores, der sich aktiv um die Seite und die Kommunikation kümmert.¹⁸ Wie der Name Jacobinos Discos spätestens in Verbindung mit der Kontaktadresse robespierre@jacobinodiscos.cl vermuten lässt, ist er eine Anspielung auf den Jakobinerklub und die Ideale der französischen Revolution. Die letzten vier Jahre konnte Pablo Flores gemeinsam mit Productora Mutante (Ervo Perez) und mit der Unterstützung des Centro Cultural de España das Festival FOBIA realisieren. “Repensando los paradigmas políticos desde la audiovisión” (vgl. URL11) war das Motto 2009 anlässlich der aktuellen Präsidentschaftswahlen.



¹⁸ Pablo Flores veröffentlicht unter dem eigenen Netlabel Jacobino Discos sowie bei Michitarex unter dem Projektnamen Namm, an dem neben Loreto Molino Anita Gallardo (auch bei Fakuta) und Sebastián Sampieri (Los Embajadores), FreundInnen partizipieren, die sich seit frühen Schuljahren kennen und im santiaguiner Stadtteil San Miguel aufwuchsen. Pablo hat Soziologie studiert, arbeitet derzeit (wie er selber betont) als Soziologe in einem Krankenhaus und lebt gemeinsam mit seiner Frau Loreto Molino in Nuñoa/ Santiago, wohin er mich nach erster Mailanfrage gleich zu sich einlud. Es war kein Zufall, dass an diesem Tag gleichzeitig Fernando Mora (den Pablo an der Universität kennengelernt hat) vietnamesische Frühlingsrollen in der Küche von Pablo und Loreto zubereitete. Fernando lebte drei Jahre in Wien, besuchte die *International American School*, wo er Fabian Patzak kennenlernte; was wiederum den Kontakt (Fabian Patzak absolvierte ein Auslandssemester in Santiago und nahm ein Album für Jacobino Discos auf) zu einem Wiener Künstler erklärt. Durch die Bekanntschaft mit Fernando Mora gelangte ich in das Haus in Las Condes von Ignacio Morales und Andrea Paz, die an manchen Samstagen ihr Wohnzimmer zu einer elektroakustischen Live-Performance-Stätte ummodellierten. Eine Art von Event, dem auch Mika Martini als Zuhörer und Musikbekannter beiwohnte und mir ein weiteres Gespräch mit ihm ermöglichte. Andrea Paz, die mir in Verbindung mit der Produktionsreihe *coméme* und dem Dj-Set des Deutsch-Chilenen Matias Aguayo am Cerro San Cristóbal vorgestellt wurde, ist die Freundin von Ignacio Morales (Banco Mundial), der einer der Mitgründer des Netlabels Jacobino Discos war.

Unter den bei Jacobino Discos erscheinenden SoundtüftlerInnen befinden sich Augias Amena (Fernando Mora), La Golden Acapulco (Ervo Perez), Lluvia Acida, Élansson, Leonardo Ahumada, Calostro, Fabian Patzak und Gepe. Mit letzterem, den Pablo Flores ebenso schon lange aus San Miguel kennt, hat dieser das Album *Gepinto* (2005) auf Quemasucabeza veröffentlicht. Eines der bisher 27 veröffentlichten Alben ist das Resultat des landschaftssonorischen Kollektivprojektes *Ferias Libres: Musica y paisaje sonoro* (2009), an der sich auch José Perez de Arce beteiligt hat. Die Musiklinie des Netlabels erstreckt sich vom Folklor eines Gepe bis zu extremem Noise wie Pablo Flores sonorische Experimente mit häuslichen Gebrauchsgegenständen. Abgesehen von dem Peruaner Raul Jardin, dem Polen Michal Jacaszek und dem Österreicher Fabian Patzak sind es ChilenInnen, die, wenn es sich nicht um Bekannte handelt, per Mail anfragen und bei Gefallen meist nach einem längeren Prozess ihr Album auf Jacobino Discos veröffentlichen. Ob ein Album gefällt oder nicht wird zum Beispiel bei Epa Sonidos nach Zweidrittelmehrheit beschlossen. Mittlerweile sind die Betreiber aus Valparaíso der Meinung, dass das Label keine klare stilistische Linie haben muss und von Klanglandschaften bis zu Techno alles miteinbeziehen kann. MusikerInnen aus der eigenen Region werden jedoch bevorzugt. (Baradit, Interview vom 23.02.2011) Das solidarische Verhalten unter den MusikerInnen-FreundInnen macht sich lokal zwischen den MusikerInnen und musikalischen Zusammenarbeiten bemerkbar und existiert über die kontinentalen Landesgrenzen hinaus.¹⁹

Der Kontakt zwischen den ElektronikerInnen aus Valparaíso zu Pueblo Nuevo entstand durch ein Schreiben von Mika Martini übers Internet.²⁰ Das SoundkünstlerInnenrepertoire verzeichnet inzwischen 35 verschiedene Projektverweise und bis dato 68 Alben. Neben Eric Ramos alias COBA sind wie bei Pueblo Nuevo die Musiker Danieto (Daniel Nieto, Betreiber des Netlabels Impar), Hans Carsten (Impar) und Pirata (Pueblo Nuevo), Francisco Printo, José Manuel Cerdá aka El sueño de la casa propia (PN) Javier Moraga (PN, Horrible Registros) und das argentinische Musikprojekt El Remolón Andrés Schteingarts, und damit die Experimentationen diverser Tendenzen – von Techno, House, Ambient, Ethnic, Trip Hop,

¹⁹ FreundInnen aus Antofagasta, Valparaíso oder Valdivia finden zum Beispiel immer eine familiäre Unterkunft bei (musikalischen) Hauptstadtbesuchen und umgekehrt (Rafael Chequela, Interview vom 29.03.2011, Javier Moraga, Interview vom 22.02.2011, Eric Ramos, Interview vom 12.02.2011). Als ich Mika Martini erstmals sprach, waren NetlabelbetreiberInnen und SoundtüftlerInnen aus Mexiko zu Besuch und ein kleiner Gig in dem ehemaligen Hotel Central Park im Zentrum der Stadt wurde organisiert.

²⁰ Durch diesen Kontakt wurde auch Miguel Conejeros, ehemaliger Leadsänger der Los Pinochet Boys, nach Valparaíso eingeladen. Valparaíso ist eine bei KünstlerInnen sehr beliebte Hafenstadt eineinhalb Stunden von Santiago entfernt und zählt zu den touristischen Attraktionen Chiles.

SynthPop, D&B, IDM, Dub, Minimal, Abstract bis zu Progressive und Latin Sounds - vertreten.

Im Rahmen dieser Arbeit hätte es auf Grund der Quantität zu weit geführt, alle, auch die international, rund um Santiago nicht anzutreffenden, InterakteurInnen, die auf den Netlabel-Seiten vertreten sind, über ihr musikalisches Netzleben und ihre Fusion sprechen zu lassen. Unabhängig vom Ort, vermute ich, dass sich auch in diesem Fall örtlich gebundene Gruppen sowie Parallelen hinsichtlich der Vermarktungsmöglichkeiten und Produktionsprozesse erkennbar gemacht hätten. Im Anschluss an die Vorstellung der *Imaged Community* von Benedict Anderson sind es nach dem Verständnis Appadurais die Medien, die Gemeinschaften „with no sense of place“ (Meyrowitz, Zit. n. Appadurai 1996: 37) kreieren, aber nicht länger als Fantasie zu bewerten sind, sondern als organisiertes Feld in die soziale Praxis Eingang gefunden haben. Laut Appadurai ist das zentrale Problem der globalen Interaktion die Spannung zwischen kultureller Homogenität und kultureller Heterogenität. Auch er empfiehlt, beim Individuum anzusetzen:

(...) indeed the individual actor is the last locus of this perspectival set of landscapes, for these landscapes are eventually navigated by agents who both experience and constitute larger formations, in part from their own sense of what these landscapes offer. These landscapes---the building blocks of what (extending B. Anderson) I would like to call „imagined worlds“ --the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe. (Appadurai 1996: 33)

Dennoch sind die Bedingungen des Musigmachens, die Produktionmöglichkeiten, Vernetzung und aktives Musiktreiben als soziale Praxis miteinschließen, orts-, zeit- und personenabhängig.

Anschließend werde ich auf unterschiedliche Einflussfaktoren und Charakteristika des Schaffensumfeldes der lokalen Netlabel - MusikerInnen hinweisen. In Verwendung von Appadurais *Scape* – Begriffen, möchte ich kurz seine ambivalente Konstruktion hinter den Begriffen zusammenfassen, um die Anwendung, die ich vorgenommen habe, verständlich zu machen.

6 Chilenische Netscapes: Techno, - Media, - Ideo, - Ethno, - und Financescapes

Appadurais fünf Dimensionen (*Scapes*) erlauben einen perspektivischeren Zugang zu meinem empirischen Material. Dafür möchte ich sein Verständnis der *Scapes* zusammenfassend wiedergeben. Sie lassen sich aus verschiedenen Sichtweisen betrachten und sind zudem miteinander vernetzt. Die *Technoscapes* zeigen die grenzüberschreitenden Entwicklungen multinationaler Konzerne – die in den *Mediascapes* ein geeignetes Forum für die populistische Verbreitung ihrer Anliegen finden. Die Verteilung von Bildern und Ideen, die von den Medien geschaffen und in Umlauf gebracht werden, ist von der Verteilung der Medientechnologien und dem dementsprechend parallel laufenden Raum an internationalem Geldfluss, den *Financescapes*, abhängig. Mit den *Ideoscapes* sind ideale Vorstellungen wie Freiheit, Rechte, Souveränität, Repräsentation und Demokratie verbunden. Unter *Ethnoscapes* versteht Appadurai Personen, die die sich verändernde Welt, in der wir leben, konstituieren sowie auch mehr oder weniger stabile Gruppen oder Gemeinschaften wie netzwerkartige Strukturen der Verwandtschaft, Freundschaft oder Kollegenschaft. (vgl. Appadurai 1996: 34ff) Die flüssigen Landschaften Appadurais fügen sich selbst in unterschiedliche nationale und transnationale ambivalente Kontexte, wie die der NetlabelakteurInnen, in denen sich der Wert dieser Faktoren erschließt.

6.1 Technoscapes - Produktionsmittel und Peer-to-Peer Vertrieb

Internet - sin eso no hay nada, no lo había conocido probablemente a la gente de la música electronica. El internet permite bajar los softwares, me permite subirla, compartirla. (Moraga, Interview vom 18.03.2011)

“MySpace killed the Radio Star”, eröffnet Brüssel (2009) in seinem Werk mit demselbigen Titel, in dem er der Musikkultur nachgeht. Zwischen 2004 und 2005 stellten Bands über 300000 Titel zum kostenlosen Herunterladen auf MySpace (vgl. Anderson 2009a: 64). Das Internet bietet für viele MusikrezipientInnen nicht nur den günstigsten Zugriff auf ein großzügiges Soundarchiv, sondern ermöglicht durch seine Angebote die Verwandlung vom/ von der RezipientIn zum/r ProduzentIn. Der Weg der Selbstprofessionalisierung und

Veröffentlichung ist einfacher geworden, was die Ausdehnung des Long Tail (Anderson 2009), der sich parallel zum Massenmarkt aus vielen subkulturellen Nischenprodukten zusammensetzt, zur Folge hat. Anderson erfasst dabei drei Wirkungsmechanismen: die Demokratisierung der Produktionsmittel (PC, Softwareprogramme, Kameras, Blogging Tools); die Senkung der Konsumkosten durch die Demokratisierung des Vertriebs durch das Internet (Amazon, eBay, iTunes); und die Kombination von Angebot und Nachfrage (Weblogs, Google, MySpace, etc.), beziehungsweise die Senkung der „Suchkosten“ beim Aufspüren von Nischeninhalten (Anderson 2009a: 63ff). „Die auf Hits basierende Wirtschaft“ ist das Produkt einer Zeit der Knappheit, „heute beginnt dank Internetvertrieb und –handel eine Welt des *Überflusses*“ (Anderson 2009a: 21), - einer digitalen Wirtschaft neuer Marktplätze, die auf das kollektive Wissen einer Million AmateurInnen zurückgreift, die den Geschmack von heute definieren. Anderson spricht nicht mehr wie Castells (2001) vom Informationszeitalter, sondern vom Zeitalter der Empfehlungen, die als Abkürzungen im Informationsdschungel fungieren (vgl. Anderson 2009a: 127).

Viele der sich heute bekannten lokalen chilenischen SoundtūftlerInnen lernten sich vía Mailinglisten, Messenger und MySpace (mittlerweile von soundcloud abgelöst) kennen, - Plattformen, über die Musiktracks, Geschmackskultur und Programme geteilt wurden. „Nos demoramos 15 años para conocernos entre nosotros (...) y al final uno recibe respeto por lo que hace uno“ (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011).

Die MultiplattformnutzerInnen finden sich mit ihrer Musik ausnahmslos auf Broadcasting-Seiten wie YouTube und Vimeo – viele von ihnen nicht nur mit iPhone- Konzertmitschnitten, sondern mit professionellen und aussagekräftigen Musikclips. Dank der digitalen Technologie fällt der ökonomische Faktor als Bremse der Experimentierlust weniger ins Gewicht. Anderson spricht in so einem Fall dennoch von einem Wirtschaftssystem, in dem ein Peer-to-Peer – Vertrieb ein günstiges Marketing ergibt, und in dem eine Währung gelte, die genauso motivierend sein könne wie Geld: Reputation (vgl. Anderon 2009a: 87). Miguel Jáuregui Arévalo aka Basstz²¹ schildert den Vorgang im Umgang mit dem reichen Angebot an Softwares. Gemeinsam mit den Baradits begann er sehr früh mit der Erkundung des technologischen Potentials. Während noch mit Disketten-Software herumgespielt wurde, entdeckten sie parallel dazu die Softwares Impuls Tracker, MadTracker und FastTracker. Mit 600 KB war das geteilte Material sehr stark komprimiert und von schlechter Qualität. Es handelte sich um Musikstücke, die als Mods bezeichnet werden, und die mit der

²¹ Gemeinsam mit den Brüdern André und Felipe Baradit gründete er 2001 das Label Epa Sonidos (wobei erst seit 2007 das Gratis-Herunterladen im MP3-Format möglich ist, sie aber schon 1999 ihre ersten Alben ins world wide web hochluden).

Veröffentlichung von Commodore Amiga das Programm Ultimate Soundtracker (1987) und dem Pro Tracker als Freeware (1990) ihr erstes Publikum fanden (vgl. Hänel 2008: 18).

Cada uno se hace su set de software primero. Hay personas que trabajan con sintetizadores, pasan al loop y graban al Acid. Hay otras que hacen lo mismo con el Life o con el Nuendo o BUAce. Actualmente estamos usando los softwares que son libres en plataforma Linux y hay un montón de software que son muy buenos. Los discos también se masterizan en plataformas libres. Estamos siempre buscando algo nuevo y usándolo lo que no tenemos mucha oportunidad de tener son hardware porque no tenemos retribución monetaria con lo que hacemos no podemos comprar ciertas máquinas que están actualmente muy avanzadas para hacer música.

(Jáuregui, Interview vom 20.02.2011)

Mit dem Urteil steht Miguel Jáuregui nicht alleine. Auch die Literatur berichtet von vielen KünstlerInnen, vor allem aus der Szene elektronischer Musik, die „erklären, dass sie weder Musiktheorie noch spielerische Fertigkeiten an einem Instrument besitzen, sondern ihre musikalischen Gedanken mit Hilfe der Elektronik ausprobieren und direkt in die Tat umsetzen können“ (Brüssel 2009: 58). Die LaptopmusikerInnen arbeiten zudem kostenlos mit den gängigen Programmen Cool edit, Fruity Loops, Life, Buzz und Asinton. Es wird neben dem medienkünstlerischen Laptop-Angebot des Apple - Imperiums mit Windows und Beta Linux, eine im Apple- Vergleich günstigere und dennoch Virus-sichere Variante, gearbeitet. Nnnaaammms Album *Bites and Colors* (2011) und das popexperimentelle Album *Saba* (2011) von Namm entstanden hauptsächlich aus Sound-Sampler von Windows XP. „Si en Windows buscas „wav“ aparecen como 200 sonidos, unas cosas rarísimas que no sé para qué sirven. Trabajé esos sonidos e hice un disco de pop, por así decirlo“ (URL59). Zu der Nutzung der Sounds anderer NetzmusikerInnen für die eigene Produktion gibt es unterschiedliche Meinungen. Alisu zum Beispiel verweigert die Nutzung von Aufnahmen unbekannter MusikerInnen aus dem Internet trotz Soundmutation und nimmt das Material für ihre Soundexperimentationen²² ausschließlich selber auf und überspielt damit Kassetten (De la Paz, Interview vom 21.02.2011). Rodrigo Rammsy hingegen gesteht für sein Album *Mitocondria* (2011), „un robo a todo el mundo“ begangen zu haben (Rammsy, Interview vom 29.03.2011). Das eine schließt das andere natürlich nicht aus. Die Webseiten werden durch Cover-, Remix-, und Kompilatalben stetig aktualisiert und vernetzt, wodurch die Tracks und MusikerInnen in konstanter virtueller Präsenz bleiben.

Die Verwendung von Kassetten und analogen Aufnahmegeräten wird von der großen Mehrheit genutzt und stellt ein sehr individuelles habituelles Soundarchiv dar. Nur wenige KünstlerInnen der lokalen experimentellen Musikszene haben ihr Output einer professionellen musikalischen Ausbildung wie der *Escuela Moderna de Música* oder *Pro-Jazz* in Santiago zu

²² Sie bezieht sich vor allem auf ihr Album *Fotograma*, das auf impar.cl kostenlos verfügbar ist.

verdanken. Die meisten CybermusikerInnen haben schon in jungen Jahren mit analogem Instrumentarium experimentiert und die Musik für sich als AutodidaktInnen vor dem Aufkommen der Neuen Medien entdeckt. Die meisten Experimentalstudios für elektronische Musik setzen auf reine Softwarelösungen unter Anwendung schneller Rechner mit integrierten digital-analogen Schnittstellen. Analoge Synthesizer haben ihren eigenen Wert und besitzen einen gewissen Fetischcharakter – “Creemos en el tacto y las matices de textura de los sintetizadores, de la señal análoga, de máquinas dedicadas a su función y la ergonomía de su existencia“ (Manifest Jacobino Discos, URL 21). Die Anschaffung eines solchen stellt für viele allerdings eine sehr teure Investition dar. Großmann beschreibt die Mischform von analogen und digitalen Konzepten als hybride Systeme, mit deren künstlerischer Auseinandersetzung und Bastelei “verunreinigter, hybrider Konfigurationen” die musikalische Avantgarde ein Aufbrechen der Dominanz technischer und medienindustrieller Systeme anstrebt (Großmann 1997b: 294). Die Verknüpfung ursprünglich disperater Gegenstände wie Metallkugeln und einer Zahnbürste zum Bespielen einer elektrischen Gitarre wäre ein empirisches Beispiel solch einer Synthese, die Großmann beschreibt. Pueblo Nuevo schloss sich für solcherlei Experimentationen der Comunidad Electroacústica an, die unter anderem auch im Goethe – Institut stattfinden. Productora Mutante führt auf einer anderen Ebene, mit der Betonung “ohne künstlerische Ansprüche”, regelmäßig den sogenannten “Workshop Circuit Bending” mit dem Slogan “Crea sonidos de otra dimensión, obtén nuevos sonidos de tus juguetes antiguos. No es necesario saber de electrónica” auf dem Flyer durch (vgl. URL22).

Alisu kauft ihre Musikgeräte meist direkt in dem Geschäft *Audiomúsica* in Santiago. Ihr autodidaktischer Einstieg in die Musik war mit einem Tastaturakkordeon der Marke Roland. Sie nahm meistens gemeinsam mit Danieto auf und versandte ihre Themen an diverse kleine Labels, die meist nur ein sehr kurzes Leben beschritten. Heute versucht Alisu, ihre Alben auf einer Web-Seite über einen Plattenladen in Viña sowie in einem kleinen Lokal am Cerro Alegre in Valparaíso zu verkaufen. (De la Paz, Interview vom 21.02.2011) Physische Exemplare der Alben werden bei Konzerten verschenkt beziehungsweise auch verkauft. In manchen Fällen haben bekannte BesitzerInnen kleiner Läden einen Platz für ein paar CDs eingeräumt. Weil zusammenfassend wenig bis gar kein Geld verdient wird, wollen die MusikerInnen zumindest kein Minus in der eigenen Börse zu Gunsten von Promotionzwecken provozieren. Die Einfachheit und quantitativ viel höhere Erreichbarkeit potentieller HörerInnen sind die beiden Hauptargumente für das Netz als Vermittlungsapparat. Ein weiterer Punkt, den ich in diesem Abschnitt anführen möchte, ist der High – Tech Markt. Die

Preise für High-Tech Produkte aller Art sind in Chile höher als in den Ländern Europas und für die meisten ChilenInnen daher sehr kostspielige, gut zu überlegende, Anschaffungen. Auf der Suche nach Neuwertigem zu einem günstigeren Preis, existiert die Möglichkeit in der Sonderwirtschaftszone der zweitnördlichsten Stadt Iquique fündig zu werden. Alternativ dazu gibt es den Schwarzmarkt in Santiago, den *Persa Bio Bio*, auf dem man immer wieder gebrauchte Synth-Module für sehr wenig Geld bekommt. Die Mehrheit der MusikerInnen nutzt hier das Angebot in der „Long-Tail Welt“ auf eBay, MercadoLibre, oder man tauscht sich über Foren aus und stoßt mit Glück auf andere TüftlerInnen innerhalb der Landesgrenzen, die Teile ihres Sammelwerkes selbst importierter Gerätschaften zu humanen Preisen weiterverkaufen.

Noch vor 15 Jahren kauften die musikalischen FeinhörerInnen in dem musikalischen Feinkostladen Kraftwerkmusik, und auch im Musikgeschäft Fusión des schon genannten Fonesca ein, aber seit dem Aufkommen der MP3s begnügt man sich mit dem Durchstöbern der Regale²³. Von den MusikerInnen kauft sich keiner mehr CDs, und auch die allgemeine Einschätzung ist, dass sich in Chile in offiziellen Läden kaum jemand mit der teuren Musik versorgt. Unabhängig davon findet man im Netz Musikalben und Tracks, die es niemals in die lokalen Läden schaffen würden. Rafael Cheuquela aus Patagonien erinnert sich an die frühen Neunziger, in denen sie lagebedingt zu den ersten ChilenInnen zählten, die die neueste europäische und amerikanische Musik vom anderen Ufer des großen Teichs erhielten. MusikliebhaberInnen in den Hafenstädten wie Valparaíso, Antofagasta, Concepción und Punta Arenas können, wenn leistbar, ihrer Sammlerpassion besonders nachgehen, in dem sie ihre iPods mit der Musik, die ihnen durch die Schiffsladungen aus Europa und den U.S.A zugänglich wurde füttern, und manche von diesen stellen diese Errungenschaften als MP3 - Reproduktion dem Cyberspace zur Verfügung. (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011).

Die freie, ungehinderte Zirkulation von Programmen und Artefakten ist das große Ideal einer neuen Ordnung – “the new media order is set to become a global order” (Paul du Gay 1997: 34). In Kohärenz mit einer Entwicklung von frei zugänglichen Multimedia-Projekten hat auch die chilenische alternative Musikszene vor allem ab dem Jahr 2000 über die nationalen Grenzen expandieren und profitieren können.

²³ vgl. hierzu Kapitel 4.5 zur Krise der Musikindustrie

6.2 Financescapes - Förderung und ökonomische Anerkennung

Manche Künstler (sic!) stellen ihre Musik ins Netz, um damit die Werbetrommel für Konzerte, Merchandise – Artikel, Lizenzen und sonstige Einnahmequellen zu röhren. Andere hingegen haben sich zähnekirnischend damit abgefunden, dass sich mit Musik kein Geld verdienen lässt, sondern dass sie einfach nur Spaß macht oder ein Weg ist, seiner Kreativität Ausdruck zu verleihen. Eine Einstellung, die für viele Künstler (sic!) wahrhaft nichts Neues ist. (Anderson 2009b: 40)

Von dem Glauben, dass sich mit der Musik ein lebensunterhaltender Mehrwert herausschlagen ließe, haben sich unter den neuen MusikkünstlerInnen wenige leiten lassen. Die Berufsfelder, denen nachgegangen wird, sind vorwiegend im Bereich der Psychologie, Soziologie und Publizistik zu finden, auffallend viele sind aber auch als GrafikdesignerInnen, ArchitektInnen und TontechnikerInnen tätig. Der Kreateur von Productora Mutante ist einer der wenigen im Kreise der „Bottom-Up Produktionen“ (vgl. Stiegler 2009: 52), der behaupten kann, dass er von den Aktivitäten rund um sein „Blog-Logo“ Productora Mutante leben kann, wobei er temporäre Wohnunterkünfte bei FreundInnen und geringe ökonomische Ansprüche in Kauf nimmt. Vom santiaguiner Außenbezirk Conchalí zog es ihn in Zentrurnähe, um seine damalige Rockband mit anderen zusammenzuschließen und Auftritte organisieren zu können. „Ervo lleva diez años “trabajando en lo marginal y lo underground, haciendo conciertos de punk, electrónica creativa, generando talleres”, y nos explicó que en su productora “criticamos la posición terceromundista de nosotros”, por eso pretenden “hacer un poco de protesta” (Perez, zit. n. Foncea Maturana 2011: 2), zitiert ihn das Tagesblatt *La Cuarta*, das ihm zum zweiten Mal als Aushängeschild des santiaguiner Underground, diesmal als Produzent der Veranstaltung *Lollapaloio*²⁴ eine Artikelseite widmet. Die Arbeit als Tontechniker in der Bar Constitución hat den Tontechniker Rodrigo Rammsy zu Jacobino Discos beziehungsweise Pablo Flores geführt, und damit zu einem neuen Job als persönlicher Tontechniker der jungen Popgruppe Denver. Er ist einer von mehreren Musikbekanntschaften, die ihr Geld mit Werbe-Jingles, und - Videos, Crew-Assistenz sowie Filmmusik verdienen, da, wo die Zielsetzung mit experimenteller Musik einen ökonomischen Verdienst zu erzielen möglicherweise noch am Besten umsetzbar ist.²⁵

²⁴ Der Name ist eine ironische Anspielung auf das zeitgleich stattgefundene amerikanische Festival Lollapalooza.

²⁵ Mika Martini zum Beispiel war in den Neunzigern als Kreativregisseur für Musikclips chilenischer Pop und - Rockgruppen wie Sexual Democracia, Nicole, Los Peores de Chile, Illapu, Congreso und Bambú verantwortlich (Hugo Espinoza, Interview vom 26.02.2011).

Nosotros tratamos de hacer un canje con la gente que nos va a ver y pedir una entrada, y casi no hay lucro detrás de esto porque es imposible lucrar con la música que uno hace a no ser que vayas afuera y en Europa es distinto te pagan distinto acá es un chiste. Ahora vino Daniel Tischer que es de Tropic Netlabel, estuvo acá bueno es fanático de Chile le encanta y todo y contaba el que por tocar en Alemania en una fiesta normal estaban pagando 75 euros entonces tú haces el parámetro acá en Chile y nada que ver casi tú tocas por amor al arte.

(De la Paz, Interview vom 21.02.2011)

Seit 1990 gibt es neben anderen staatlichen Förderungen den Kunstfond (Fondart). Von da an wurden die Ressourcen von 2006 ausgehend verdreifacht und damit mittlerweile jährlich rund 2000 Projekte aus allen Bereichen der Kunst unterstützt. Bei diesem Projekt „im Dienste der Freiheit künstlerischen Ausdrucks“ muss jedoch betont werden, dass es sich erst in jüngster Vergangenheit in die Realität umsetzen ließ, was mit dem nennenswerten Fakt zu tun hat, dass nach 200-jähriger Unabhängigkeit erst 2003 ein notwendiger Konsens für die kulturelle Institutionalisierung zustande kam. (vgl. Di Girolamo 2006: 65) Einem Bericht des *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* zufolge, präsentieren mit Hilfe von Förderungen jährlich rund 200 chilenische KünstlerInnen ihre Arbeiten auch außerhalb von Chile (vgl. Schuster 2006: 83). Zum 200-jährigen Jubiläum gab es zum Beispiel in der Arena Berlin eine Konzertreihe „De la raíz a la vanguardia“, während der stellvertretend Ricardo Villalobos, Jorge González, Pier Bucci, Paula Schopf, Dinky, Andrés Bucci, Mambotur, Felipe Venegas, Joye Mitarakis und Alejandro Vivanco für das nächtliche Soundgewirr sorgten (vgl. URL15). Tironi betrachtet die Kulturpolitik in Chile als sehr partiell und schwach, da unbekannte KünstlerInnen außerhalb des Kunztzirkels der Avantgardemusik eher unwahrscheinlich durch den Fondart subventioniert werden würden (vgl. Tironi 2010: 32). Die chilenischen MusikerInnen der Netlabels versuchen immer wieder Förderungen über den Fondart zu erzielen, nicht zuletzt um damit für die elektronische Avantgarde in der chilenischen Kunst- und Kulturlandschaft neue Bahnen zu legen. 2003 erhielt der „Tercer Ciclo International de Conciertos de Música Electroacústica“ Unterstützung von Fondart und dem *Centro Cultural de España*, „Ciclos“, die zum Programm des „Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago Ai-Maako“ und damit zu den wichtigen Zusammenkünften innerhalb Lateinamerikas zählen. 2010 konnte das freie „Netaudio Fest - Muestra Internacional de Nuevas Tendencias Musicales“ mit Fondart in Valparaíso organisiert werden. Eines der großen Festivals elektronischer Musik in Chile ist das Mutek. Das kanadische „International Festival of Digital Creativity and of Electronic Music“ wurde von 2003 bis 2005 in Santiago und Valparaíso abgehalten. Trotz chilenischer Kooperation und Eindrittel-Beteiligung kam die große Mehrheit der KünstlerInnen aus Kanada. Obgleich teurer

Eintrittskarten war es verglichen mit ähnlichen, den oben genannten Events in der Umgebung, gut, wenn auch jährlich abklingend, besucht (Baradit, Interview vom 23.02.2011; Flores, Interview vom 12.02.2011, Molina, Interview vom 25.03.2011; Ramos, Interview vom 11.02.2011).

Auch Reisekosten für die Teilnahme als chilenische SoundkünstlerInnen auf Festivals in Mexiko (Tijuana, Guadalajara, Morelia), und Brasilien konnten mit dem Fondart gedeckt werden. Cumshot Records wurde zum Beispiel nach São Paulo zur Art Biennal geladen. „Música avanzada“ sei der entscheidende Aufhänger für einen positiven Bescheid, denn allein mit Tanzmusik bekäme man nichts gefördert (De la Paz, Interview vom 21.02.2011). Die Bewerbung ist mit unzähligen unterschiedlichen Schreiben sehr kompliziert, was viele vor einem Versuch abschreckt. Es wird daher zumindest generell behauptet, dass man der unabhängigen Umsetzung von eigenen Projekten den Vorzug erteilt, anstatt die produktive Zeit, von der neben der Erwerbstätigkeit ohnehin wenig verfügbar ist, mit dem sich behaupten gegenüber der Fondart – Jurie zu vergeuden. (Altemirano, Interview vom 15.04.2011; Ramos, Interview vom 11.02.2011; Cuevas, Interview vom 04.04.2011; Malden, Interview vom 22.03.2011) Zusammenfassend investieren die MusikerInnen sowohl in den Kommunikationsraum Internet als auch mit den Musikveranstaltungen in die Leistung und die symbolische Anerkennung, als Teil eines Netzes, aber nicht in ein gewinnbringendes finanzielles Gut. Über die Projekte im Web lässt sich auch beobachten, dass die Wahrscheinlichkeit sehr viel höher ist, für spezielle Projekte unterstützt zu werden, wenn sich die oder neue Projekte erfolgreich wiederholen. Die gestiegene mediale Anerkennung der Präsenz unabhängiger, motivierter SoundtüftlerInnen kann die Chance, eine Förderung aus dem Fondart oder einer anderen institutionellen Förderung zu erhalten, steigern.

6.3 Ideoscapes – Partizipation auf Lokalebene

Porque no creo en el monopolio de nada, menos de los sellos en Internet. Además nos gusta regar nuestras propias plantas en el jardín creativo.
(Claudio Pérez von 001 Records, zit.n. URL17)

Figueroa Rodríguez, der sich auch in Seminaren mit der chilenischen Musikgeschichte sehr weit auseinandergesetzt hat, fragt sich, ob das Internet die Möglichkeit bietet, „después de tanto tiempo, de volver escuchar formas locales como reggaetón, folclor local, cumbia local,

espero que sea así”, und ob die Leute, die chilenischen Pop hören, ihn mit dem Ort, beispielsweise Santiago, verbinden (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Ortsverweise haben einer journalistischen Sprache gemäß den Effekt, länger in Erinnerung zu bleiben und schneller Assoziationen aufzubauen. Der auf früheren Seiten zitierte Beitrag über Pueblo Nuevo im *Beat Magazin*²⁶ setzt die Musik ebenso in einen geographischen Bezug. In einem Artikel des Südamerikanischen Musik- und Kulturmagazins *Sounds and Colours* lautet es bereits im Titelsatz „Pueblo Nuevo: The New Sounds of Santiago“ (URL24). Die Bezeichnung „música electrónica de Magallanes“ des Duos Lluvia Acida unterstreicht nicht nur die Formierung eines bestimmten Sounds durch die Besonderheit des Ortes ansich, sondern auch die Eigenbenennung als „magallanicos“, durch die sie sich in Abgrenzung vom restlichen Chile charakterisieren und auf die marginalisierte Isolation des südlichen Teils der Nation aufmerksam machen (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Dj deMentira, Schöpfer des Netlabels Disco Pegaos, betont entgegen der Annahme „que no existe cultura en Chile para la música que no sea de baile o romántica“ (Malden, Interview vom 10.04.2011), dass die durchaus als traditionsreich zu bezeichnende Geschichte des Hip Hops und der Elektronik Chiles bisher zu selten verbalisiert wurde (Altamirano, Interview vom 20.04.2011). Aus den Medien ist sie traditionsbedingt aus den Hauptstädten Mitteleuropas und Nordamerikas bekannt. Die Demokratisierung der Medien ermöglicht das Mitgestalten der Medienberichterstattung zwar trotz „New Order Idealen“ nicht „machzentrum – unabhängig“²⁷, aber erlaubt einen breiteren Zugang und eine globale Vernetzung, durch die Stimmen sogenannter „Subkulturen“ aufklärerisch wirksam sein, sich aber auch als solche vermarkten (lassen) können. Dies gilt auch für die Vermittlung von physischen Räumlichkeiten. Das Wissen über die Ambivalenz von Raumlokalität, das ebenso in Tironis Arbeit verfügbar ist, kann in den Worten von Paul du Gay als ein Phänomen von Produktionsprozessen als „meaningful practices that construct certain ways for people to conceive of and conduct themselves in an organizational context“ (Paul du Gay 1997: 7) aufgegriffen werden. In Bezug auf physische Räumlichkeiten gelangt Tironi im Fall der EMS zu der Unterscheidung zwischen „sozialisation spaces“ (Pubs, Diskotheken und Restaurants die als szenische Treffpunkte dienen), „performance spaces“ (Orte, an denen die Musik dem Publikum vorgestellt wird) und „rehearsal spaces“ (wo die Projekte erarbeitet werden) (vgl. Tironi 2010: 38). Er greift für seine Anwendung Räumlichkeit „as the process by which both the object/ agent and the space in which the former is embedded are mutually enacted“ auf

²⁶ vgl. Kapitel 5.2

²⁷ vgl. Kapitel 5.2 oder Paul du Gay 1997: 34

und betont, dass es ihm weniger um die Identifizierung der physischen Räume der Szene ginge als vielmehr darum, „how this scene is ordered and organized, assuming that in this ordering and organizing spaces and agents are co-constitutive in a topological field“ (Tironi 2010: 28). Spätestens seit der Raumwende innerhalb der Kultur- und Geisteswissenschaften kann festgehalten werden, dass sich der Begriff Raum nicht ausschließlich auf gegenständliche Räume anwenden lässt, sondern vielmehr auf materielle Gegebenheiten, die symbolisch inkorporiert werden und durch dieses Handeln Räume geschaffen werden, in denen Objekte und Menschen synthetisiert und relational angeordnet werden (vgl. Löw 2001: 204; Werlen 2003: 8).

Es que los lugares van cambiando..la gente lo deja, no sigue más. El Cubix, creo, ya no existe. Los lugares se mueren, no sé si es bueno o malo, pasa. Bueno, si fuera el Ministry of Sound en Londres, que lleva más que 20 años - pero eso es Londres, uno no puede comparar Santiago con Europa, es otra cosa, porque Latinoamérica, es otra cosa! Es otra cosa tener un computador y otras cosas, es otra actitud geográfica. Yo creo sobre todo es otra actitud geográfica. Lo que pasa eso de los clubs, en Santiago - parece como tuvieran plata pero no hay plata, en todo Latinoamérica, no hay dinero.

(Flores, Interview vom 12.02.2011)

Fernando Mora erinnerte sich in einem unserer Gespräche an seine Zeit in Wien und die der Rückkehr nach Santiago, während der er seine Enttäuschung über die schlechten Soundsysteme in den Clubs nicht verbergen konnte. Mit seinen Cluberfahrungen zu Wiener Boomzeiten des House und Drum'n'Bass steht er jenen gegenüber, die abseits von einigen wenigen Kommerzdiscos wie *La Feria* im Barrio Bellavista kleinen Clubreihen folg(t)en, die mehr als selbstorganisierte Feste funktionieren, und sich als MusikerIn oft mit einem schlechten Sound zufrieden geben müssen. Ein leerer großer Raum, der ehemals als Mensa im sechsten Stock eines Bürogebäudes mitten im Zentrum von Santiago genutzt wurde, ist seit zirka einem Jahr als *Sportsmen Club* der Geheimtipp für Queer – Parties und sogenannte „Auflegereien“, und einer dieser Orte mit Ablaufdatum. Productora Mutante hatte es anfänglich mit dem *Taller Sol* ähnlich gehalten. Solange sich niemand beschwert und es kein Problem gibt, werden leer stehende Räume gratis genutzt oder günstig gemietet, und wenn sich diese Gelegenheit nicht anbietet, dann wird in Eigenheime ausgewichen. (Mora, Interview vom 17.02.2011; Perez, Interview vom 25.03.2011; Flores, Interview vom 12.02.2011; Martini, Interview vom 26.02.2011) Derzeit ist so eine Werkstatt *La Santa CD*, das einstöckige Haus einer Freundin von Productora Mutante in der Straße Santa Isabel, in dessen Living regelmäßig organisierte elektroakustische Improvisationsreihen stattfinden.

*Piso 3*²⁸ in Providencia, der Proberaum von FreundInnen um Pueblo Nuevo, dient ebenso als Veranstaltungsort. Die *Bar Uno*, der *Espacio Cellar*, der Kulturverein *Estudio Elefante* und die *Bar Loreto* in Bellavista sind alternative Orte, an denen Indie-Rock – Elektro, Synthie-Pop und Punk – Bands, sowie Djs das „Arty – Publikum“ unterschiedlicher Produktionen wie Club Fauna, Michitarex und Productora Mutante bespielen.²⁹ Weitere Veranstaltungsorte sind der *Sala SCD* der Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) in Bellavista, *Club Quinto Sol*, das *Piso 12*, Musikräume der Universidad ARCIS³⁰ und Universidad de Chile sowie das Goethe - Institut, das *Centro Cultural Matucana 100* und das *Centro Cultural de España*. *La Batuta* am Plaza Nuñoa ist einer der ältesten Lifemusik – Clubs, dessen Bandbreite von Indie-Rock, Hip-Hop, Jazz nationaler und internationaler Bands bishin zum „Nueva Cumbia Chilena“ reicht. In Valparaíso sind *Club Navegante*, *La Piedra Feliz*, das *Teatro Mauri* für Life-Auftritte, die Bar *Pajarito* und *La Tertulia* für Dj – Sets Adressen lokaler ElektronikerInnen.

Für diese Aufzählung gilt das Verständnis von Raum als sozial geprägt. Gruppen sind bestrebt, sich „Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität“ (Assmann 1992: 39). In diesem Sinne sind auch physische Räume wertbesetzt und werden über Symbole als solche identifiziert. Paul du Gay meint, „the question of images relates to the broader agenda of developing – and exploiting – the kind of urban culture that will help a major city to position itself favourably in the new global setting“ (Paul du Gay 1997: 31).

Viele der genannten physischen Räume befinden sich im kommerziellen Zentrum der Stadt Santiagos. Einige davon sind in dem alten, wiederbelebten Ausgehviertel Bellavista verortet, in dessen bunten Straßen sich kleine Bars und Clubs unterschiedlicher Stile aneinanderreihen, und das sich durch die Entstehung des „Patio Bellavista“ zu einem kulturellen Vergnügungspark sowohl für einheimische als auch für touristische NachtschwärmerInnen herausbildete. Kleine Design-Boutiquen und Cafés ergänzen den Eindruck, dass durch dieses kommerzielle Angebot ein zentralgelegenes Plaster für die Kulturindustrie geboren wurde, deren zweite Adresse der Stadtteil Providencia, der zwischen dem Zentrum und den

²⁸ Im Februar 2011 präsentierten dort beispielsweise für internationale MusikerInnenbekanntschaften drei Musiker des Kollektivs Checkpoint 303 aus dem elektronischen Underground Beiruts eine Soundinstallation.

²⁹ Club Fauna lädt auch immer wieder internationale „größere Gruppen“ wie kürzlichst Punks Jumps Up und Crystal Castles in die Diskothek *Blondie* (der New Wave – Club in Santiago), oder The Whitest Boy Alive in das *Teatro Municipal* von Valparaíso ein. Möglicherweise spielt diese Eventorganisation mittlerweile schon eine verdienstreiche makroökonomische Rolle für die „Kreativwirtschaft“. In jedem Fall verfolgen sie ebenso wie der Club Extravaganza einen anderen Sinn hinter ihrem Eventmanagement als beispielsweise Productora Mutante mit ihrer „punkigen Attitüde“.

³⁰ Die Kontakte zum Laboratorium ARCIS für musikalische Informatik sind durch die Kontakte von Pueblo Nuevo zur Comunidad Electroacústica de Chile entstanden.

Stadtteilen Las Condes und Vitacura, die auf Grund ihrer besser verdienenden BewohnerInnen gerne als „Barrio Alto“ bezeichnet werden, liegt. Die modernen Bars und Kneipen „in diesen Höhenlagen“ zählen generell nicht zu den Austragungsorten der MusikerInnen, die im und rund um das „Santiago centro“ angesiedelt sind. Wie Tironi festgestellt hat, lassen sich die Tagungsorte der von ihm propagierten EMS in keinem speziellen Kreativmilieu lokalisieren, was nicht zuletzt am fehlenden institutionellen Support liege (vgl. Tironi 2010: 39). Die Kurzlebigkeit der physischen Räume der EMS ist nicht als Produkt einer wiederkehrenden Abrisslaune zu verstehen, sondern des Mangels an Alternativen und ökonomischen Ressourcen (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011; Molina, Interview vom 25.03.2011; Vidal, Interview vom 17.03.2011). Meinen Prognosen nach, und in Bezug auf Weinzierl, wuchert *Pop* auch in Chile zu einem gesellschaftlichen Subsystem hoch, in dem *Substream – Netzwerke* entgegen separatistischer Underground – Strategien eine „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ (vgl. Weinzierl 2000: 118) durch Allianzen von Minoritäten eingehen, sodass (musikalische) Subkulturen zumindest temporär zusammenwachsen und Gemeinsamkeiten anstelle von Differenz hergestellt werden, beziehungsweise unterschiedliche Stilrichtungen einem offenen Prinzip nach miteinander agieren. Hänels allgemeiner Einschätzung zufolge sind die Netlabels in der Öffentlichkeit noch zu schwach, aber durch Veranstaltungen, Messeauftritte und den Versand von Musik an Radiostationen und Musikmagazinen steigt die Aufmerksamkeit. Ohne derartige Vermittlung können sie zwar viele HörerInnen erreichen, diese sind jedoch über die Welt verstreut, und somit könnte kaum eine homogene Anhängerschaft mit regionaler Zentrierung, die für Konzerte und Veranstaltungen wünschenswert wäre, aufgebaut werden. (vgl. Hänel 2008: 17).

Netlabels haben sich in Chile nicht zuletzt als alternatives Modell der Musikveröffentlichung und Zusammenarbeit in neuen Formen von Kollektiven etabliert, weil die HörerInnenschaft alternativer und avantgardistischer elektronischer Musik aus den eigenen Reihen kommt. Dieses Charakteristikum kleiner subkultureller Szenen motiviert, auf lokaler Ebene partizipativ zu wirken und Auftritte anderer lokaler unabhängiger MusikerInnen als Fixdatum zu bewerten, auch wenn die Musik nicht unbedingt gefällt. Hinsichtlich der aktiven AkteurInnen lässt sich sagen, dass man sich zuerst über die lokale Gemeinschaft, und dann über die Musikrichtung und die (imaginierten) Gemeinschaften im Internet definiert.

6.4 Mediascapes – Medialisierung und MediatorInnen

Wie sich anhand meines Feldes schon gezeigt hat, ist der Austausch unter Interessensgruppen heute kein territorial beschränkter. Trotz geografisch und kulturell unterschiedlicher Rahmenbedingungen ist es über das Internet möglich, sich durch geteiltes Wissen und Geschmack zu positionieren und gleichzeitig über Musikblogs, Lifestyle - Magazine oder soziale Netzwerke zu informieren. Das, was Thornton in Bezug auf Bourdieus Kapitalformen unter subkulturellem Kapital versteht, unterscheidet sich von diesen vor allem dadurch, „that the media are a primary factor governing the circulation of the former“ (Thornton 1995: 13), und kommt nach Weinzierl in den neuen *Substream-Networks* als kulturelles Kapital und zur Erlangung angestrebter sozialer Positionen innerhalb dieser Netzwerke zum Einsatz (vgl. Weinzierl 2000: 68), zu dem auch das Erscheinen auf Musikblogs und in Magazinen zählt.

Für die NetzakteurInnen ist die Entwicklung einer Reihe an Medien dafür verantwortlich, dass ihre Tätigkeit und Ziele über den physischen Bewegungsradius wahrgenommen werden können. Für die lokalen chilenischen unabhängigen MusikerInnen (und Netlabels) funktionieren die Online Magazine und - Blogs *Club Fonograma*, *Paniko*, *Mus* (SCD), *Super 45*, *Revista Extravaganza!*, *Disorder*, *Emol*, *Loop* oder *Pulsobeat* nach dem Prinzip *globaler Pipelines*. Abgesehen von *Extravaganza*, das als Printmagazin existiert, und *Super 45*, die noch mehr am Mainstream orientiert sind und Produktwerbungen beinhalten, handelt es sich um digitale Medien, die sich spontan finanzieren müssen. Die mediale Berichterstattung über die Netlabels und MusikerInnen findet meist in Medien und Vernetzungssträngen innerhalb der Szenen statt, in der dem Lokalen mehr Stellenwert eingeräumt wird, und die auf die virtuell vor allem ExpertInnen beziehungsweise „Mitglieder“ ähnlich orientierter *Substream* - Manifestationen stoßen, was ich mit diesem Zitat veranschaulichen möchte:

Hay veces que chicos tienen como revistas o blogs que de repente quieren mostrar eso, en México me paso que querían hacer una publicidad de Modismo en un “fansin”, entonces me pidieron que le mandara el logo con una descripción y sacaron temas que a ellos le gustaba de distintas partes del mundo de repente se genera una super buena onda la experiencia que yo he tenido con un sello alemán, Tropic, son bien buenos y a ellos siempre le ha interesado la música electrónica Latina. También salí en un compilado de puras chicas mexicanas, hay de todas partes eso fue bonito porque el cd es físico, me regalaron uno. (De la Paz, Interview vom 21.02.2011)

Neben Online (*Substream*) – Radios sind es aber auch die Universitäten, an die angedockt wird. Javier Moraga leistet mit der Programmsendung „Sala de Maquinas“ (im Universitätsradio Valentín Letelier von Valparaíso) schon seit Jahren neben allgemeinen Musiktipps einen wichtigen Beitrag für die Kommunikation lokaler Aktivitäten in Sachen

elektronische Musik. Ebenso verfolgen Mika Martini und Gerardo Figueroa Rodríguez mit ihrer Reihe „Conexión Social“ im Radio der Universidad de Chile ein elektronisches Tagebuch über (elektronische) Musikentwicklung, lokale Geschehnisse und Kommunikationszusammenhänge aus der kritischen Perspektive sowie die Repräsentation der lokalen Netlabel-Szene (vgl.URL26). Radio Uno sendet wöchentlich die Sendung „Nación Eléctrica“, in der sich der für Super45 schreibende Journalist und Herausgeber Luis Felipe Saavedra speziell über chilenische elektronische Musikbeiträge informiert. Radio Zero unterhält in der Sendung „El Pinchadisco“ mit Sounds der Mixtapes chilenischer unabhängiger Beatmasters³¹. Über Radio Beethoven und Radio de la Universidad de Chile ist seit 14 Jahren die Reihe „Perdidos en el espacio“, über elektroakustische und freie experimentelle Musik, *on air*. Selten aber doch belohnen die nationalen Tageszeitungen *La Tercera*, *El Mercurio* und *La Cuarta* Qualität und Kreativität der MusikakteurInnen, indem sie sie als kulturelles Phänomen wahrnehmen und darüber berichten. Auch internationale Zeitungen und Magazine aus New York, Los Angeles und Buenos Aires haben mehrmals über Chiles neue unabhängige Musik publiziert. Eine australische Zeitung schrieb über „one of the „nicest surprises“ des Jahres 2006, die Entdeckung einer „incredibly exciting, self-contained scene in Stgo. – Gepe, Javiera Mena, Prissa, Julia Rose, World Music – that may just make Chile the „New Sweden“ (zit.n. Tironi 2010: 33). Das betrifft hauptsächlich die am Pop orientierten Netlabel, unter denen derzeit vor allem Michitarex für Aufsehen sorgt. Dessen jüngste Band Denver wurde erst kürzlich unter anderem zum Primavera Sound Festival nach Barcelona geladen. Wie schon erwähnt, beschreibt *El País Chile* als „paraíso del pop“ (URL18), und auf den spanischen Blogs *La Nadadora* und *Jenesaispop* (JNSP) ist die Rede von einer „Nueva Música Chilena“. Aber auch die „popferneren“ ElektronikerInnen unter den NetlabelnutzerInnen haben mediale Erfolge vorzuweisen, so zum Beispiel das Kollektiv von Cumshot, das 2005 zur Artbienal von Mercusor (Brasilien) eingeladen war, oder Pueblo Nuevos Erfolg bei den *Qwartz Electronic Music Awards* in Paris, worüber in der New Yorker Wochenzeitung *The Village Voice* und dem *Rolling Stone* Argentinien berichtet wurde (vgl. URL23).

Dank World Wide Web wird außerhalb von Chile erkannt, was in musikalischer Hinsicht unter den SelbstvermarkterInnen vor sich geht. Das wirkt sich auch auf lokaler Ebene aus. Anika Gallardo von Fakuta erzählt mir, dass Fakuta, obwohl sie und ihr Alblum *Amar y desamar* (2011) in den chilenischen Online – Magazinen davor mediatisiert wurde, erst durch den Artikel in *El País* in das Aufnahmestudio von Radio Horizonte geladen wurde (Gallardo,

³¹ Zum Beispiel Dj Vaskular und deMentira – die Betreiber von discospegaos.cl

Interview vom 02.04.2011). Musik und Medien müssen als untrennbares Paar gesehen werden, da Musik immer über Medien kommuniziert wird und die Art der Vermittlung auch auf das Vermittelte zurückwirkt. Hänel zitierend, treffen im World Wide Web die ursprünglichen kontrastiven Utopiebereiche der Anarchie und der optimalen Verwertungsmöglichkeiten aufeinander (vgl. Hänel 2009: 29). Durch die Verbreitung und Vermarktung mit selbst gemachten Flyern, Postern, Videos und Fotos durch Facebook, Twitter, die Unterstützung von Musikmagazinen und Onlineradios ergibt sich eine Form von freier Austauschmöglichkeit, die zum einen Marktbereiche der Musikindustrie durch kostenlose Nutzung ersetzen, und spezielle Zielgruppen durch die Kombination mehrerer Kommunikationsformen ausdifferenzieren. Mediengeographien sind an der Basis nach den „principles of international consumer“ (Paul du Gay 1997: 34) ausgerichtet. Paul du Gay argumentiert, dass durch den freien *Flow* von Medienprodukten nationale Grenzen ein Relikt der Vergangenheit seien, da „convergences in demography, behaviour and shared cultural elements“ ein günstiges Klima für die Akzeptanz einzelner Produkte (und Musik kann als Produkt verstanden werden) kreieren (Paul du Gay 1997: 36). Die Vernetzungstechniken sehe ich auch als Element in einem Pool verschiedener Diskursinhalte und gestalterischer Mittel, die in Verbindung mit „alten Medien“ und der Diffusion des Netzes in andere Medienbereiche und divergierende künstlerische Zusammensetzungen übergehen. Weinzierl schreibt, es habe den „Anschein, als ließe sich Kunst nur noch durch Crossover-Etiketten, das heißt Markierungen wie Diskurs-Kunst, Dj-Kunst (...) rechtfertigen und dadurch mit Relevanz aufladen“ (Weinzierl 2000: 52).

Flyer, CD – Cover und Musikvideos der chilenischen NetzmusikerInnen werden meist von ihnen selbst beziehungsweise in Zusammenarbeit mit kompetenten, medienaffinen Bekannten realisiert. Dabei zeigt sich auch, dass die MusikerInnen in ihrem Musikschaften vielmehr die Devise eines gemeinsamen Austauschs als eine Wettbewerbspolitik verfolgen. Computergrafiken und Videomaterial werden, wenn nicht aus erster Hand selbst kreiert, ebengleich der Philosophie des Musikversatzaustauschs in Umlauf gebracht. Flyer und Alben – Cover werden zum Eigengebrauch selbst fotokopiert. Darunter finden sich psychedelische, surreale, humoristische, minimalistisch - geometrische und realistische, landschaftliche Motive. Ebenso kommt es vor, dass lokale Kunstwerke wie zum Beispiel vom international bekannten Graffiti – Maler Cekis, der in Chile speziell Hausmauern in Valparaíso „signiert“ hat, Event – Flyer und Musikvideos – die als örtlicher und ideologischer Bezugspunkt lesbar sind, verwendet werden. Das zum „Fobia Festival“ 2010 dazugehörige Posterdesign provoziert dagegen mit einer zweidimensionalen Schwarzweiss-Grafik, die Totenköpfe mit

Hut, in Anzug mit Krawatte gekleidet, zeigt. Einer der Totenköpfe steht mit erhobener Hand hinter einem Rednerpult, auf dessen Vorderseite unter der Aufschrift Fobia der Anarchie – Stern abgebildet ist (vgl. URL27). Die kritische Grafik in Bezug auf die chilenischen Präsidentschaftswahlen und den Gewinner und Milliardär Sebastián Piñera, zitiert eine Szene aus dem Kinoklassiker *Citizen Kane* (1941), wie mich ihr Macher Pablo Flores aufklärt (Flores, Interview vom 12.02.2011).

Die Wurzeln sogenannter „Subkulturen“ sind in den Städten zu finden. Sie werden heute als Teil urbaner Kultur wahrgenommen. „Urban culture is restructured by giving up its leading role in the public space to electronic technologies. Given that almost everything in the city „happens“ thanks to the fact that the media say so, and in seeming to occur the way the media want it to, there is an accentuation of social mediatization and of the weight of the stagings, and political actions are constituted as so many images of the political“ (Canclini 1999: 211). Fernab der Hauptstadt ist die Situation, so absurd es in Zeiten des Internets scheint, hat man es in Bezug auf die Medienpräsenz als Kreative/r schwerer. Nicht ohne Grund ist die Dezentralisierung vom urbanen Zentrum Santiago ein großes Thema des 200-jährigen Jubiläums der Unabhängigkeit. Auch wenn alternative Printmagazine wie *La Alternativa* (Antofagasta) und *Cavila* (Valparaíso) über das lokale Schaffen berichten, sei die mediale Unterrepräsentanz dennoch manchmal, nicht zuletzt auf Grund fehlender Veranstaltungen, sehr frustrierend (De la Paz, Interview vom 21.02.2011; Ramos, Interview vom 11.02.2011; Jáuregui Arévalo, Interview vom 20.02.2011). Eine fragile Internetverbindung mit wiederkehrenden Signalstörungen gestaltet die Arbeit beträchtlich mühseliger, und auch der erschwerte Zugang zu den neuesten Hard- und Softwares unterscheidet die musikalische Arbeit in den Regionen von der, die in Santiago stattfindet (unabhängig vom ökonomischen Eigenkapital). Ein häufiges Problem der MusikerInnen außerhalb von Santiago ist die geringe Verbreitung im eigenen Ort, obwohl sie auf den Seiten www.mus.cl, www.disorder.cl, www.paniko.cl und www.emol.cl verfügbar und Teil des Musikdiskurses sind, innerhalb dessen ein Schwenk von der traditionellen Geringschätzung von Produktbeiträgen aus den Regionen zu einer größeren Wertschätzung in den urbanen Zentren möglich scheint.

Der Eklektizismus ist heute soweit fortgeschritten, dass diese Art des Kommunizierens der Musik auch ein Anstoß für Anerkennung im regionalen Wohnort sein kann. Rafael Chequelauf aus Magellan äußert sich zu der Diskrepanz zwischen den „HauptstadtelektronikerInnen“ und jenen aus der Peripherie, zu denen auch er zählt, dass „uno que no nos hace iguales, pero que nos permite encontrarnos y dialogar, tomando a la

Música Electrónica y Experimental Chilena como un campo de posibilidad infinita y no como un molde rígido facturado en Santiago, una ciudad grande, pero en definitiva “una” sola ciudad entre varias” (Chequelaf, Interview vom 27.03.2011). Die Revolution des Internets kommt nicht durch die Bereitstellung von Musik zum kostenlosen herunterladen über den Rechner, sondern durch das Prinzip des Kennenlernens. Die informelle Organisation der Gruppchen und ihrer Freunde erlaubt einen direkteren Austausch zwischen Musikinteressierten, Fans und MusikerInnen und zwingt sie nicht, sich in den Kapitalismus der Kulturproduktion zu integrieren, um als MusikerInnen gesehen zu werden. Das hat in den meisten Fällen auch ein verändertes Konsumverhalten der Individuen zur Konsequenz und erhöht den möglichen Nexus zwischen den unterschiedlichen sozialen Praktiken sowie die Aneignung des symbolischen Angebots vía Internet. In diesem Sinne kann von einer Relokalisierung, die, abhängig davon, „(...) how a person experiences and responds to the force of globalization as consequence of their economic, social and geographical position in the world“ (Du Gay 1997: 21) durch die Vorteile der Globalisierung ein „Indigenisieren ihrer Produktion“ (Bustamante 2003: 31) ermöglicht, gesprochen werden.

6.5 Ethnoscapes – die translokale Dimension

Nicht nur die musikalischen Experimente der chilenischen Netlabel unterscheiden sich in Stil und Genre voneinander, sondern auch die Webseiten sind sehr verschieden gestaltet. Durch das Durchklicken über Links habe ich viele Netlabelseiten und - Blogs gesehen. Dabei solche, die durch die Verwendung von Ghettoblaster, Streetart – Hintergrund oder etwa Kassetten die Symbole der Demo, CDR und – Kassettenszene³² in Umlauf halten. Andere vermitteln mit ähnlichen Bezugssymbolen verspieltere, der Pop – Ästhetik³³ angelehnte Muster. Chaotische

³² vgl. Hänel 2008: 18

³³ Dabei handelt es sich Weinzierls Verständnis nach, an dem ich mich anschließe, um die Besetzung populärer Praktiken zur Entwicklung neuer Bedeutungsformen, die über die affektive Ebene einem Politisierungsprozess unterzogen werden können. Das emanzipatorische Potential von Pop an Stelle des Widerstandes setze die affektive Ermächtigung als wichtigstes Potential von Pop voraus. (vgl. Weinzierl 2000: 31) Dabei würde Pop in der Vorarbeit und der Ideologie des freien Marktes nach zum Feindbild hochstilisiert werden, „um den eigenen Konformismus als Transgression und Tabubruch inszenieren zu können“ (Goetz, zit.n. Weinzierl 2000: 30). Ebenso können popkulturelle Praktiken als weitgehend neutral wahrgenommen werden. Durch die Rezeption von Pop als anerkannter Schlüsselfaktor sind neue Formen des Vergnügens und neue Identitäten, mit deren Hilfe Frustration, Entfremdung und Langeweile besser bewältigt werden, entstanden. (vgl. Weinzierl 2000: 32ff)

Anordnungsprinzipien, nicht zuletzt durch die Vernetzung zu anderen Seiten, unterscheiden sich von solchen, die mit einem simplen Design und limitierter Information das Auge auf eine andere Art ansprechen, beziehungsweise meiner Interpretation nach ein professionelleres Image ihrer Musik verfolgen. Ich schließe mich Hänels Bemerkung an: Die örtliche Zerstreuung der Gesamtheit der Netlabels und die Inexistenz realer Zentren erschwert die externe Wahrnehmung enorm (vgl. Hänel 2008: 21).

Hinsichtlich der chilenischen Netlabel erfährt man, mit dem fokussierten Hintergrundwissen der örtlichen Existenz Santiago (und Umgebung), über die Seiten Gemeinsamkeiten, die den lokal - praktischen Bezug auch auf den Seiten erkennbar machen. Über weitere Webpages wie artnumerica.net, sudamericaexperimental.com, midurix.cl, fakxion.blogspot.com, die ebenso chilenische Beiträge der freien Mediennutzung und – Vernetzung darstellen, präsentieren zum Teil dieselbigen NetlabelbetreiberInnen ihre Version des *global – lokalen Nexus*, indem auf Wissen und Geschmack mit lokalen Bezügen - Du Gay zitierend - „to a region, to a national, or even to a multinational sphere of activity“ (Du Gay 1997: 27) – auf globale „Nischentrends“ geantwortet wird. Anderson beschreibt in seinem Werk *Imaged Communities* (1983) die Vorstellung politischer Gemeinschaften:

(...) the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them. (...) In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/ genuineness, but by the style in which they are imagined. (Anderson 1983: 6)

Auf die globalmultimedialen Netlabels umgemünzt zeigt sich, dass die Mehrheit der Vernetzungsverweise auf den Netlabelseiten mit direkten Erfahrungen in Verbindung steht. Auf der Seite impar.cl, die in ihrer Schlichtheit vergleichsweise sehr wenige Verweise aufzählt, sind neben einem polnischen, spanischen und einem malagaischen Label – über die Musikaustausch betrieben wurde - das Frankfurter Label Tropic sowie das mexikanische Label Konfort angeführt. Das Verzeichnis der Links mit den Kategorien Labels, KünstlerInnen, Magazine/ Medien und FreundInnen zählt neben der Blogrolle mit Verweisen auf die jeweiligen Facebook/Soundcloud/ Youtube und Twitterseiten zum Standard der Seitengestaltung. Zu den FreundInnen zählt hier zum Beispiel - neben lokalen Plattformen, die sich mit digitaler Kultur beschäftigen - das Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras und discosinvisibles.org (Tijuana – California). Diese Verbindung hat unmittelbar mit der Einladung von Danieto, Alisu, und Mika Martini nach Mexiko zu tun, die durch die Liveauftritte dieser drei MusikerInnen am chilenisch – kanadischen Festival Mutek in

Valparaíso entstand. Dabei entdeckten die kanadischen MacherInnen und MusikerInnen von Mutek die chilenischen MusikerInnen und ihren Sound durch die Mp3s im Internet (Nieto, Interview vom 24.02.2011; De la Paz, Interview vom 21.02.2011; Jáuregui Arévalo, Interview vom 20.02.2011). In vielen Fällen ist zu beobachten, dass die Verlinkungen zu transnationalen Seiten zum einen auf tatsächliche Begegnungen, zum anderen auf den über andere gemeinsame Verlinkungen persönlich vía Mail entstandenen Musikaustausch zurückzuführen ist. „Es una satisfacción publicar un trabajo en otro país y ser requerido en el futuro para participar de Remix, compilados o álbumes completos, para mí es esto lo más importante de un contacto internacional“ (Malden, Interview vom 10.04.2011). Das trifft die generelle Einstellung bezüglich des musikspezifischen Austauschs, der einen zukünftigen Face-to-Face - Kontakt nicht ausschließt. Die Aktivitäten der MusikerInnen schließen also auch Reisen, die sehr hoch geschätzt werden, außerhalb der Landesgrenzen mit ein (die, abhängig von der institutionellen Anerkennung des Ereignisses, staatlich gefördert werden). Wenn möglich, werden Reisen auch selbstfinanziert, was trotz Flexibilität für die Mehrheit nicht zutrifft. Ervo Perez, der mit anderen über sudamericaexperimental.com den kontinentalen Austausch von „Computerspielzeug“ verfolgt, konnte über die Seite ein Treffen aller Interessierten in Buenos Aires organisieren und kollektiv partizipieren. Es ist ein „Mysterium der geheimnisvollen Verbindungen zwischen Leuten, die durch Raum und Zeit weit voneinander getrennt sind, aber irgendwie doch die selbe Sprache sprechen“ (Weinzierl 2000: 114)³⁴. In den Gesprächen kam die Vorstellung von Europa zum Ausdruck, in der guter Nährboden für die Elektronik und MusikerInnen - besonders im Vergleich zu Chile – existiert. Diese Vorstellung wurde nicht zuletzt durch Erzählungen von FreundInnen, die in den europäischen Städten wie London, Barcelona, Berlin oder Wien leben/ gelebt haben/ gewesen sind, bestätigt (Flores, Interview vom 12.02.2011; Mora, Interview vom 15.02.2011; Ramos, Interview vom 11.02.2011; De la Paz, Interview vom 21.02.2011, Jáuregui Arévalo, Interview vom 20.02.2011, Ahumada, Interview vom 02.04.2011 u.a.). Trotz interkontinentaler Vernetzung in Kombination mit globalen Migrationsbewegungen darf Appadurai zufolge nicht vergessen werden, dass

[t]he megarhetoric of development modernization in many countries is still with us. But it is often punctuated, interrogated and domesticated by the micronarratives of film, television, music (...) which allow modernity to be rewritten more a vernacular globalization and less as a concession to large-scale national and international policies. (Appaduria 1996: 10)

³⁴ Weinzierl schreibt dies in Bezug auf die Verbindung zwischen Elementen der Punk – Explosion und anderen dissidenten europäischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts wie dem Dadaismus und Situationismus. (vgl. Weinzierl 2000: 114)

Geographisch und sprachlich bedingt lässt sich über die Seiten und sozialen Netzwerke erkennen, dass neben vereinzelten anderen Nationalitäten (Japan, Korea, Südkorea, Polen, U.S.A., Deutschland, England, Tschechien, u.a.)³⁵ der iberoamerikanische Netzwerkzusammenhalt dominant ist, wobei es - nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen - mehr Reisen innerhalb Lateinamerikas - Perú, Mexiko, Argentinien, Brasilien - (Jáuregui Arévalo, Interview vom 20.02.2011; Perez, Interview vom 27.03.2011), aber auch nach Europa, getätigt werden. Die Beschäftigung mit Reisen, Migrationsbewegungen und dem Leben in anderen Ländern zeigt sich nicht nur im Erkunden neuer Soundlandschaften, sondern durch den Stellenwert des Kennenlernens anderer Kontexte und dem Austausch durch physisches Reisen, das auf Grund des Mangels an finanziellen Möglichkeiten und/ oder Zeit im virtuellen Raum seinen Hauptaustragungsraum findet.

V DIGITALE SOUNDLAUTE UND MUSIKDISKURSE

SONIDOS RAROS DE LOS NICHOS DIGITALIZADOS

7 Visionen und Versionen Chilenischer Elektronischer Musik

7.1 Unterschiede. Die Markierung von Differenz

Hinter „Slogans“ wie Wiener Elektronika, Detroit – Techno, Berlin – Dub, Köln-Minimal ebenso wie „Pueblo Nuevo: The New Sounds of Santiago“ (vgl. URL24) befinden sich imaginierte Sounds und (Musik)Szenen, für die vor allem JournalistInnen verantwortlich sind, da sich „Ortsbezeichnungen, ähnlich wie ethnische Repräsentation offensichtlich hervorragend als Orientierungshilfen und auch als Verkaufsreiz eignen“ (Binas-Preisendorfer 2010: 210) Die Benennung „Música chilena de raíz electrónica. *The power of free music*“, wie es auf der Eingangsseite von Pueblo Nuevo heißt, ist Teil eines Konzepts, das die Vorstellung nationaler Bündnisse beinhaltet, und die Aufmerksamkeit auf den Sound als Kennzeichnung politischer, kultureller und raum-zeitlicher Differenz lenkt. Als

³⁵ Die meisten Labels, zumindest mit ihrer Basisinformation, sind zweisprachig (englisch/spanisch). Verstärkt vernetzt sind sie aber mit lateinamerikanischen und spanischen „KollegInnen“. Pablo Flores sampelt gerne „Gringo-Spanisch“ (vgl. *Bites and Colores* (2011), und auch auf vielen anderen Alben wird mit Remixes und Sampler Mehrsprachigkeit (vor allem Englisch und Deutsch) eingebunden, zum Beispiel *Zehn* (2009) von Usted No!)

Differenzmarkierung können sie als Zitate in Verbindung mit der Bedeutung von Nationalkulturen verstanden werden, „this is only to be expected, given the centrality of memory in forging identities and cultures, which is why the basic motifs, ideas and styles of post-modern cosmopolitanism are folk or national in origin“ (Smith, zit.n. Du Gay 1997: 20). Anhand der angeführten, stilistisch dennoch sehr unterschiedlichen, Beispiele, sind diese Motive besonders ausgeprägt.

Gerardo Figueroa Rodríguez ist mit 39 Jahren einer der Netlabel – MusikerInnen, für die die Reflexion über die chilenische Militärdiktatur ein wichtiges Thema in Beschäftigung mit Musik ist. Er führt es selbst auch darauf zurück, dass die Diktatur seine frühen Jugendjahre, in denen nächtliche Unternehmungen durch Ausgangssperren eingeschränkt waren, prägte. Die elektronische Musik entdeckte er Ende der Achtziger über die Universidad de Chile, in der Zeit, in der er begann regelmäßig dem Nachtleben frönte, und bei Exilierten des Punks und New Waves Anschluss fand (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Als „experto en“ in Sachen Plunderphonix³⁶, manipuliert, sampelt, wiederholt und schneidet er jeglichen Soundversatz für seine Plunderphonix heraus. Der Plagiarismus und das Audio-Recycling, die Plunderphonix implizieren, stellen eine bewusste selbstreflektierte Handlung dar, durch die die Debatte über Besitz, Originalität, Copyright und kulturelle Ausbeutung aufrechterhalten werden will (vgl. Duckworth 2005: 28f, Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Darauf weist zum Beispiel die Zusatzinformation „(grabación de campo falso“) des Tracks „Canto de amanecida“ auf dem Album *Amar y desamar* (2011) von Fakuta hin. Mit der Verarbeitung von Themen des Chilenischen Neuen Liedes, die für Nichteingeweihte im Endprodukt nicht mehr wiedererkennbar zu hören sind, und der Stimme von Salvador Allendes, ist ein Thema seiner Version chilenischer Plunderphonix auf dem Kompilat *Synco* (2009) zu hören (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Mit „Los pueblos se luchan por su emancipación“ ertönt Allendes Stimme in dem Track, die, im Gegensatz zu den von Mankacens verwendeten Diskursen auf *En memoria* (2007), keine politische Rede wiedergibt, sondern in Allendes Haus während eines „Privatgesprächs“ aufgezeichnet wurde. Figueroa Rodríguez interessiert dabei die private Person Allende, den privaten Stimmmodus Allendes im Gespräch, fernab des Pults öffentlicher Reden, in denen er sich meist sehr poetisch artikulierte (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Mankacen hat auf *En*

³⁶ Die Bezeichnung Plunderphonix ist eng mit dem Komponisten John Oswald verbunden, der seit den 1980ern sogenannte „Plunderphonix Musik“ kreiert, „in which he uses entire songs by everybody from the Beatles, Bing Crosby (...) without permission, and with no attempt to hide or even disguise the source“ (Duckworth 2005: 25). Oswald kopierte seine Plunderphonix-CD tausendfach und verschenkte sie an Freunde, KritikerInnen und Radiostationen, in dem Glauben, solange er kein Geld damit verdiente, keinen Anlass für ein Gefecht mit der Musikindustrie zu geben. (Dem war nicht so.) (vgl. Cutler 2010: 138ff; Duckworth 2005: 28f).

memoria (2007) die historisch bedeutenden letzten Worte Allendes an das chilenische Volk am 11. September 1973 aus dem Regierungspalast *La Moneda* über das Radio Corporación, in einen bedrohlichen, rhythmisch langsam Sound, mit einer Dramaturgie, die das Disaster erahnen lässt, geschnitten. Allendes Diskurs auf dem Album endet mit dem Schlüsselmoment, in dem er seine Konsequenz der Ereignisse zieht, sich gegen seinen Rücktritt ausspricht, und beschließt, zu sterben: „*Pagaré con mi vida la lealtad del pueblo*“ (Tercer Parte – La decisión. 02.54‘) Assmann, mit Verweis auf Halbwachs, meint in Beschäftigung mit dem kollektiven Gedächtnis, das identitätsstiftend sein kann, dass sich die Erinnerung einer Gruppe durch die Darstellung eines konkreten Ereignisses, einer Person oder eines Ortes festsetzen könne (vgl. Assmann 1992: 38). Mit dem 11. September 1973 begann die fast zwei Jahrzehnte andauernde Militärdiktatur Pinochets, systematische Verletzung der Menschenrechte und Repression des chilenischen Volkes. Die institutionelle Dokumentation und Präsentation aufgezeichneter Reden Allendes ermöglichen mit der Eröffnung des *Museo de la Memoria y de los derechos humanos* in Santiago erst seit 2009, kurz vor der Regierungsübernahme Piñeras, eine öffentliche Geschichtskonfrontation. Figueroa Rodríguez ist aus sozialpolitischer Perspektive klar, dass Allendes Stimme eine emotionale Wirkung provoziert, die von der Bedeutung seiner Person zeugt, und mit der er gerne arbeitet. „*Tengo la sensación que todavía la gente no quiere hablar, tal vez porque le duele tanto el tema*“ (Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011). Er hat Allendes Stimme von einem privaten Blog, „Cantores que reflexionan“, dessen Betreiber seine Mediathek chilenischer Musik zwischen 1965 und 1973 zur Verfügung stellt (vgl. URL69), heruntergeladen. Zu beobachten ist, dass Sampler politischer Reden Allendes und Musikzitate chilenischer Musik, die es während der Jahre der Repression zwar gab, die aber nicht in den Radios gespielt wurde, vor allem von der Ende 1960er, Beginn 1970er geborenen Generation in Verwendung geraten.

Yo siento que están como en otro, ellos vivieron la dictadura. Yo nací en 81, entonces yo era chico cuando había el Pinochet, en vez el Mankacen, o Mika Martini, o estos otros, tenían 10 años cuando había Pinochet, tienen un recuerdo más patente por lo que estaba pasando. Entonces ellos trabajan con ese discurso de Allende. A mí no me llama la atención a trabajar con Allende, es otro contexto, aunque es super importante su persona.
(Flores, Interview vom 16.03.2011)

Neben der unmittelbaren Integration von Klängen, die aus bestimmten lokalen Zusammenhängen kommen, fällt auf, dass speziell in den elektronischen Tanzmusikkulturen lokale Differenzen in Stilbezeichnungen betont werden. Für die Macher von Cumshut Records ist es klar, dass bei der Konzeptuierung einer lokalen, chilenischen, Elektronik auf vergangene Musiktraditionen, “*Música cítral con potential fundamental, se podría decir*”,

zurückgegriffen wird (Aguirre, Interview vom 14.04.2011, Valenzuela, Interview vom 14.04.2011). Die tendenzielle Einschätzung der Interviewten ist, dass viele ElektronikerInnen Chiles verstärkt musikalische Einflüsse nördlicher Hochlandethnien sowie rhythmische Elemente des Sambas generieren. Dabei wird von einer kulturellen Basis ausgegangen, die bis zu einem gewissen Grad ortsabhängig ist, sowie der Verfügbarkeit von Sounds als Voraussetzung dafür. Die ästhetische Aneignung populärer Musikformen vollzieht sich wie anfänglich erwähnt vor allem mittels Soundsampling. Es sind dabei, wie sich herauslesen lässt, nicht nur akustische Beweggründe der SoundtüftlerInnen, aus denen synthetische Soundlandschaften hervorgehen. Das Erneuern „alter musikalischer Ressourcen“ selbst ist eine Charakteristik ästhetischer Innovationen innerhalb des internationalen Trends der Avantgarde, die für Canclini die experimentelle Suche nach einer eigenen Sprache darstellt, die es erlaubt, kulturelle Traditionen kritisch neu zu definieren (vgl. Canclini 1999: 64), und keine aus „avantgardistischen Gründen vorgenommene Sinnzertrümmerungen, Provokationen oder Irritationen“ (Diederichsen, zit. n. Binas-Preisendorfer 2010: 208). Canclini bemerkt in Bezug auf die Kunstelite, dass selbst in Ländern, die eine ethnische und kulturelle Vielfalt auszeichnet(e), vor allem vor der kulturellen Modernisierung, die statt Denationalisierung den Impuls und das nötige Repertoire zur Herausbildung einer nationalen Identität ermöglichte, hauptsächlich auf die Tradition europäischer Ästhetiken zurückgegriffen wurde. Mit der Avantgarde der Sechziger und polemischen Bezeichnungen wie *New Worldism* oder *Indigenism* kam die soziale Verwurzelung lateinamerikanischer Avantgarde-Bewegungen zum Ausdruck. (vgl. Canclini 1995: 51f), auf die auch im Logo von Pueblo Nuevo verwiesen wird. Mika Martini schlägt für sich und die Musik von Pueblo Nuevo auch die Erzeugung von Sounds vor, die auf Komponenten des soziokulturellen Hintergrundes aufbauen:

Escuché ese disco de Perez de Arce y dije yo no, tengo que cambiar, no puedo seguir haciendo esto, algo tan normal, con un sonido tan repetitivo tan internacional, tan estándar mientras que escuchando el disco de Perez de Arce dije acá hay banco de sonidos que yo puedo ocupar. Claro, le pedí permiso a él etcetera, esto es lo que quiero hacer: música electrónica, pero con sonidos de acá. La idea era tener un sello que tratara de recoger a la gente que estaba haciendo electrónica acá en Chile de nuestros amigos o conocidos que tuvieran algún tipo de relación con Chile de alguna manera no obligación, pero si me interesaba arto de que tuviera un tipo de rescate de acá chilena o latinoamericana. (Martini, Interview vom 01.04.2011)

Dieser bewusste Ansatz zeigt, dass durch die Transnationalisierung des kulturellen Lebens, das durch die unterschiedlichen Dimensionen der Globalisierung hervorgerufen wird, in Anspruchnahme desselbigen Angebots kulturelle Innovationen veranlasst, die unter anderem mit einer Markierung von Differenz aufwarten. Mit anderen Worten, „we are not becoming the same, but we are portraying, dramatizing and communicating our differences to each other

in ways that are more widely intelligible“ (Du Gay 1997: 43). Die Arbeit am *ethnic, andean minimal, glitch* - Album *All Mestizo* (2007) hat Martini erstmals die Augen dafür geöffnet, was eine „música electrónica chilena“ unter bestimmten Kriterien sein könnte - „no por la cosa folclorica sino por el paisaje, su particularidad“ (Martini, Interview vom 01.04.2011). Die Sounds, die für ihn dabei ausschlaggebende Inspirationsquelle waren, stammen von Perez de Arces Album *Son-ido* (2007), in dem dieser seine Aufnahmen von *Soundscapes* aus unterschiedlichen Regionen Chiles, die im Zuge seiner ethnomusikologischen Erkundungen entstanden sind, verpackte. Unter anderem spielte er auf dieser Reise andine Instrumente selber ein, ohne zu wissen wie diese in ihrer traditionellen Verwendung klingen: „el sonido que les había sacado no tenía nada que ver con el sonido que les sacaría hoy en día a una persona que tiene la tradición“ (Perez de Arce, Interview vom 11.02.2011). Indigene Stimmen und Instrumente, die mittels Sampling auch das Material moderner Musikkonzepte darstellen, sind Musikformen, die lange vor der Existenz urbaner Musikkulturen existiert haben, und aus regionalen Zusammenhängen „stammen“. Diese neue Verwendung von Mapuche – Instrumenten begünstigen auch die fertigen, digital zur Verfügung gestellten, Sampler auf Jacobino Discos, die unter anderem in *Mitocondria* (2011) von Rodrigo Rammsy (der neben einem Sampler von einem Gesang der Selknam ebenso auf das Material von Perez de Arce zurückgriff) und durch diverse NetlabelmusikerInnen in *Aukin Mapuche* (2011) eingesetzt werden. Pablo Flores betrachtet die Bibliothek der Mapuche-Sampler auf Jacobino Discos, die im Zuge einer Seminararbeit zweier Musikstudenten ins Netz gestellt wurde, als Angebot für NetzmusikerInnen, ihre Solidarität mit der Mapuche-Minderheit im Konflikt mit dem Nationalstaat über die Musik zum Ausdruck zu bringen und zu verbreiten: „A través de las remezclas pueden dar su opinión del conflicto mapuche“ (Flores, Interview vom 16.03.2011) Auf *Son-ido* von Perez de Arce ist neben Naturgeräuschen, Instrumenten und andiner Karnevalmusik ein Gesang in Yagán zu hören. Die Stimme gehört der 2002 verstorbenen Ursula Calderón, eine von zwei Schwestern, die als letzte Yaganes-Nachfahrinnen in der Nähe von Puerto Williams lebten. (vgl. Bengoa 2006: 289) Bei dem Gesang handelt es sich um eine schriftlose Musikkultur, „doblemente sacado del contexto (...) hace cincuenta años que desapareció su contexto“ (Perez de Arce, Interview vom 11.02.2011), die „durch Konservierung mittels Aufnahmeverfahren und Bearbeitung nicht nur in andere Formen des Memorierens gestellt wird, sondern durch diesen „Akt der Vergegenständlichung, der Konservierung, überhaupt erst zum exponierten Gegenstand „fremden“ Interesses“ (Binas-Preisendörfer 2010: 179) werden kann. Assmann schreibt, dass erst mit dem Verschwinden, mit der radikalen Unfortsetzbarkeit, das Leben in Form der Vergangenheit gewinnt. Der

Prozess der Globalisierung und die Kommunikationsmedien begünstigen die Darstellung von Erinnerungskulturen, und auch die Sichtbarmachung lokaler Indiger und indiger Minoritäten (vgl. Assmann 1992: 33). Explizit auf die Bedeutung der Stimme der Person Ursula Calderóns, die von den voneinander unabhängigen Aufzeichnungen von Perez de Arce und Lluvia Acida ausgehend musikalisch vielfach verarbeitet wurde, fokussierte sich die Gruppe Lluvia Acida gemeinsam mit Mika Martini, in dem sie ihr, der letzten „Yagán - Kuluana“ (Großmutter), ein Album, *Kuluana* (2009), widmeten, zudem sie einen Dokumentarfilm mit dem selben Titel über die Kultur der Yagán und die Rezeption Calderóns Stimme in ihrer Musik fertigstellten. Die Geschichten, die Ursula Calderón Lluvia Acida erzählte, stellen Brücken zwischen unterschiedlichen Epochen dar, die zum einen von gewaltsamen Ereignissen und Toten erzählen, und zum anderen von kulturellen Aspekten zeugen. Das Thema „Xiejaus“ wurde zum Beispiel nach dem Initiationsritus der Yagán benannt, dessen Gesang Calderón wiedergab, und in dem der Ort und die Landschaft, in dem dieser stattfand, beschrieben wird. Rafael Chequeulaf betont, dass Bekannte von ihm schon vor ihm die überlebenden indigenen Sprachen der Region mit Rekorder aufnahmen, und führt weiter die Besonderheit dieses Ortes aus: „Muchos antropólogos han ido a entrevistarlos etcetera, pero nunca devolvieron nada, y ellos se quedaron con nada“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Diese Vernachlässigung des kulturellen Erbes, auf die viele der NetzmusikerInnen durch ihre Kollegen und der Stimme Calderóns - „La voz de ella es muy emocionante cuando uno sabe que es la última hablante de Yagán“ (Flores, Interview vom 16.03.2011) - wollte die Gruppe mit den Aufzeichnungen unterbrechen. In wissenschaftlichen Erklärungsmodellen wurde die Produktionstechnologie des Samplings auch als *Symbolgewinnungsverfahren* bezeichnet, das an den Zugriff auf schon vorhandenes Medienmaterial gebunden ist (vgl. Binas-Preisendorfer 2010: 207f).

Die Repräsentation indiger Lebensformen liegt trotz ambivalentem Verhältnis gegenüber dem Staat - in vielen Fällen - als traditionelles Erbe, als „Gedächtnis der Nation“ (Assmann 1992: 36) auch in der Verantwortung des Staates. Die Verwendung indiger Sprachen wurde jedoch immer wieder in unterschiedlichen historischen Etappen, zuletzt unter Pinochet, verboten. Dementsprechend wurde die Archivierung und Dokumentation von Nationalkulturen nicht sonderlich gefördert. Den Fortschritt der Zukunft glaubte man in Anlehnung an Nordamerika, an die englische Sprache, der gegenüber das Indigene trotz Bestehen mit dem Vorwurf der Rückständigkeit der Vergangenheit zugeordnet wurde. Dabei handelt es sich um ideologische Ansätze, gegen die sich die MusikerInnen in Anerkennung der indigenen Kulturen positionieren, was die folgende Einschätzung Perez de Arces

bestätigt: „hoy en día había una vuelta muy fuerte contra esa posición que significa tratar de encontrarse con las raíces, con la búsqueda, como muy entendida en esa dirección. hay un movimiento que está interesado en esas cosas“ (Perez de Arce, Interview vom 11.02.2011). Das Bewusstsein über das postdiktatorische Chile hat zum Beispiel in den zitierten Sounds von Gerardo Figueroa Rodriguez und Mankacen Austragungsorte gefunden, durch die die Musiker in Beschäftigung mit der Vergangenheit auch ihren Wunsch nach sozialpolitischen Wandel anäußern. Auch über diese Form der Vermittlung macht sich die sozialpolitische Unzufriedenheit und Kritik am Neoliberalismus bemerkbar. Soziale Ungerechtigkeit ist dabei ein elementares Thema. Auch wenn sich die Lage verbessert hat und Chile als eines der Vorzeigeländer Südamerikas gilt, wurde das Land 2001 von „Human Rights Watch“ im Jahresbericht als jenes (mit Ausnahme Kubas) mit der schlechtesten Bilanz in Sachen Meinungsfreiheit eingestuft (Eßer 2004: 36). Die soziale Konstruktion der Erinnerung und die Forderung nach Gerechtigkeit ist dabei nur ein Aspekt der im Gedächtnis verankerten Erfahrung der Diktatur, das eine historische Aufarbeitung verlangt. Neben der Politik der Vergangenheitsbewältigung ist es vor allem die psychologische Verarbeitung, die der Einzelperson auf unterschiedliche Weise ein historisch aufgezwungenes Bedürfnis ist, und die tiefer und fokussierter - als im Rahmen dieser Arbeit - erforscht werden müsste. Unterschiedliche zeitgeschichtliche Erfahrungen sind – wie die MusikerInnen selbst betonen - neben der sozialen Herkunft generationsbedingt.

7.2 Mikrokosmen der Musikproduktion – Zwei Beispiele

MediennutzerInnen und unabhängige SozialakteurInnen, denen ich begegnet bin, machen die kulturelle Aufarbeitung zum Teil ihrer Verantwortung. In Bezug auf Musik auf die man im Web stößt, sind es, nach dem Prinzip der freien Experimentation, aber auch manchmal Einflüsse, die ohne Vorbehalt in Umlauf geraten können, was von den MusikerInnen im Sinne der freien Mediennutzung in jedem Fall befürwortet wird. Von kultureller Differenz, die mit Bezugnahmen auf ethnomusikologisches Material symbolisch geschaffen werden, und dem Herausfiltern unterschiedlicher Bezugspunkte kultureller Produktion kann nur in Auseinandersetzung individueller Musikästhetiken und mit Hilfe der emischen Perspektive

die Rede sein. Dabei habe ich mich gefragt, wie MusikerInnen Lokalität im digitalisierten globalen Raum schaffen.

Die lokal - reale Situation der „Netlabel-Gruppierungen“, die von mir örtlich zu einem Großteil in Santiago lokalisiert wurde, und auf die ich am Ende des dritten Teils sowie im vierten Teil Chilenische Digitale „Globotope“ speziell mit Hilfe von Appadurais *Scapes* eingegangen bin, ermöglicht die Sichtbarmachung von Diskursen, in die die MusikerInnen eingebettet sind. Die Vielzahl an musikalischen und extramusikalischen Einflüssen - dem Umfeld, das in Aufzählung der *Scapes* eingerahmt wurde - lassen die Möglichkeiten und Grenzen individueller Soundproduktion erahnen. Von den Diskursen über Musik sollen in der Analyse von Beispielen Diskurse in der Musik beschrieben werden. Dafür habe ich mich für das Herausgreifen von zwei Soundproduktionen - der von Rafael Chequeulaf, beziehungsweise des Duos Lluvia Acidas aus Punta Arenas, und dem Soundtüftler Eric Ramos aka COBA aus Antofagasta, entschieden. Dabei handelt es sich um zwei von mir interviewte Musiker, die weit entfernt von der Hauptstadt Santiago leben, aber über das Web 0.2 unterschiedlich intensiv Teil der *Imagined Community*, sind. Mit der Gliederung in vier unterschiedliche Kategorien der Soundproduktionen – dem *Metakontextuellen* und *Metatextuellen Diskurs*, sowie der *Rezipierenden* und *Konstruktionstechnischen Kompetenz* – orientiere ich mich an der Typologie der *Sonic narratives* nach Philipp Tagg und Bob Clarida³⁷.

Lluvia Acida – Música de la Patagonia Electrónica

COBA – House, Techno, Folk, Ethnic – *altiplano electrónico*

Der *Metakontextuelle Diskurs*

Bei dem *metakontextuellen Diskurs* handelt es sich um das notwendige Hintergrundwissen, um einzelne Musiken kontextuell besser verstehen zu können. Die persönlichen Gespräche waren es vor allem, die dazu geführt haben, die *Sonic narratives* mit Verweis auf die Verortung der MusikerIn und sein/ihr persönliches Leben besser verstehen zu können.

Der Kontakt zu Rafael Chequeulaf von Lluvia Acida fand erstmals im Sommer 2010 per Mail, und darauffolgend vía Facebook, statt. Ich schrieb ihm, dass ich die Musik von Lluvia Acida über das Internet entdeckt hatte und Interesse daran hätte, ihm in Hinblick auf meine

³⁷ Siehe Tabelle im Kapitel 3.2.1

Diplomarbeit in Chile zu begegnen, was Ende März 2011 eintraf. Chequeulaf stammt wie schon erwähnt aus Punta Arenas, der Hauptstadt der Region Magellan, „una de las regiones menos populadas, la puerta antártica, es el territorio más cercano de la antártica“ (Chequeulaf, Interview vom 27. März 2011).³⁸

Das Duo Lluvia Acida, von dem er gemeinsam mit seinem Freund Héctor Aguilar Teil ist, existiert er seit über 15 Jahren (1995). Vor der Gründung erzeugten sie unabhängig voneinander musikalisch eine Art Noise, „Neue Musik für PionierInnen“ (URL29). Gemeinsam als Lluvia Acida haben sie bisher 16 Alben produziert³⁹. Die Mehrheit davon wurde vor den Bekanntschaften mit den santiaguiner NetlabelakteurInnen im Internet über Myspace, lluviaacida.cl, Youtube, unterschiedlichen Blogs und physisch in geringer Auflage publiziert. Chequeulaf erinnert sich an die Neunziger, in denen es einige wenige Rockbands und FolkloremusikerInnen gab, die für die Aufnahme einer CD oder einer Vinylplatte in die Hauptstadt fahren mussten, weil es in Magellan keine Möglichkeiten gab dies zu tun. Auf dem Kompilat, *Infamia. Una Recopilación De Música Electrónica E Industria* und eigenen Alben⁴⁰ waren sie durch das lokale Label Harijan Records – das es seit 2004 nicht mehr gibt – auf Tonträger zu hören. Dabei standen sie in Kontakt mit anderen Gruppen des magellanischen Undergrounds wie Hielo Negro und Vástago. Vor der Datenübertragung durch MP3s gab es abgesehen von mediatisierten Gruppen wie Electrodomésticos oder Plan V weder Austausch noch die Kenntnis von Kollektiven wie 2CV6, El Hombre Nuclear oder Arteknia aus der Hauptstadt, deren Mitglieder heute als SolistInnen oder in neuen Formierungen, unter anderem mit den NetlabelmusikerInnen um Pueblo Nuevo, aktiv sind (vgl. URL54).

Chequeulaf war in den Neunzigern Mitglied einer Pop – Gruppe, die sich an einem „dunklen Post – Rock“ orientierte, und 1995 das erste professionelle Album einer magellanischen Rockband aufnahm (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Héctor Aguilar war mehr dem Hip Hop zugewandt⁴¹. Lluvia Acida waren die ersten, die ihre Musik – zu Beginn im Estudio Tekné – selbst aufnahmen. Gemeinsam gründeten sie 2001 ihr eigenes Label, Eolo. Das Logo von Eolo ist eine Windturbine, die für Chequeulaf mehr futuristisches

³⁸ Nach dem Studium der Publizistik an der Universidad Austral de Valdivia zog er in seine Heimatstadt zurück, in der er am Colegio Británico de Punta Arenas unterrichtet und verheiratet mit einer kleinen Tochter lebt.

³⁹ *Simulación* (1996), *Maquinaciones* (1997), *Efectos secundarios* (1999), *Recolonización* (2000), *Magallania* (2001), *Desintegración* (2001), *Bio* (2002), *Tierra de espectros* (2002), *Hotel Kosmos* (2004), *Antartikos* (2005), *Elemental* (2007), *Audioficciones* (2007), *La idea: Canto a la Federación Obrera de Magallanes* (2007), *Austrofonías: Música Magallanica de Raíz Electrónica* (2009), *Kuluana* (2009), *Arte y Shamanismo Paleoindio* (2011).

⁴⁰ *Simulación* (1996), *Maquinaciones*⁴⁰ (1997), *Efectos Secundarios* (1999) im Kassettenformat, und dem Kompilat *Recolonización* (1996-1999) (2000) auf CD

⁴¹ Dem geht er bis heute als Pseudonym Polar und im Colectivo Patagonia Bambaata nach (vgl. URL46-48).

Symbol darstellt als die Informatik oder das Internet: „Tenemos una idea futurista distinta a la de las grandes urbes“ (URL49). Santiago als Hauptstadt und nationales Zentrum von Trends und lokaler HauptakteurInnen globaler kultureller Ströme ist für Lluvia Acida aus Magellan durchschnittlich zwei Mal jährlich Veranstaltungsort (häufig im *Matucana 100*, *Sala SCD*, *La Batuta*) und ein Treffpunkt mit den MusikfreundInnen aus der Metropole, mit denen der Austausch sonst beinahe täglich vía Facebook erfolgt und auf diese Weise Aktivitäten mitverfolgt.



Abb. 16 - 20

Auftritte werden auch über gesponserte Veranstaltungen, so zum Beispiel von Entel Chile (über MP3 Palace), über fotorock.cl, der “Feria de las artes escénicas del cono sur” (vgl.URL45), dem „Encuentro Electrónico de Sellos Independientes“ – von Pueblo Nuevo organisiert – und über Radios⁴² ausgetragen. Lluvia Acida organisierte über vier Jahre den Musikzirkel “Patagonia Electrónica” in Punta Arenas und lockte damit MusikerInnen aus Santiago in ihre Stadt. Trotz ortsbezogener Erschwernisse für das Leben als MusikerIn würde Chequeulaf Magellan nie verlassen, „por eso no nos cambiamos por aquí, por que nosotros

⁴² Zum Beispiel in Santiago über Radio Universidad de Chile in Koproduktion mit Crisis Records und dem Programm „Perdidos en el Espacio“.

somos gente que vive allá, que tiene su familia, sus amigos allá, los paisajes que amamos de allá“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011).

COBA ist hingegen einer der MusikerInnen - über die ich durch das Durchforsten der chilensichen Netlabelmusiken gestoßen bin – bei dem es abgesehen von dem Album *Flor Mono* (2009) medial sowie seinen Erzählungen nach keine weiteren Schnittstellen zwischen ihm und den mehrheitlich in Zentralchile lebenden NetlabelmusikerInnen gibt. Als Musiker auf Facebook ist er allerdings mit einigen Netlabels vernetzt und „gefällt“ den Satiaguinern Pablo Flores von Jacobino Discos oder Gerardo Figueroa Rodríguez. Hinter dem Pseudonym COBA steht der 36- jährige Eric Ramos aus Antofagasta, der sich mit seinem Blog cobaelectronica.blogspot.com, Fotolog, Soundcloud und Myspace, persönliche kreative Austragungsorte geschaffen hat. „Cuando llegas a una ciudad, a un país, te vas a dar cuenta que la gente tiene una forma particular de hablarpo, que es el COA“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011), erläutert mir Eric Ramos die Bedeutung seines Pseudonyms, in dem das eingefügte B auf seine Vorliebe für die Beatles zurückzuführen ist.

Im Gegensatz zu Checheulaf hat COBA oft darüber nachgedacht, Antofagasta (wieder) zu verlassen, um zum Beispiel zu seiner Schwester, die in Buenos Aires Design studiert, oder nach Frankreich, Spanien oder Tschechien, wo Bekannte von ihm leben, zu reisen. „Argentina me sale mucho más barato que ir a Europa (...) pero toda la vida Europa ha sido algo en carpeta“ (Eric Ramos, Interview vom 11.03.2011). Ein Leben in Santiago käme für ihn nicht in Frage, denn seiner Ansicht nach wäre das für ihn keine Verbesserung. Ramos lebt nicht zuletzt wegen seiner fünfjährigen Tochter seit drei Jahren wieder in seiner Heimatstadt Antofagasta, nachdem er über ein Jahr in Valparaíso von seiner Musik gelebt hat. Während seiner längeren Aufenthalte in Santiago – „(...) toqué en el barrio Yungay, ahí está la casa de Victor Jara“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011) - und Valparaíso ist ein Bekanntschaftskreis entstanden, der ihm bei seinen seltenen Besuchen in der Region Metropolitana Liveauftritte, die für ihn im nördlichen Antofagasta kaum stattfinden, ermöglicht.

Ahí toqué con un chico de otra banda de música electrónica, y con esa banda nos fue super bien, nos publicó la gente del TecFest, y grabamos cuatro discos. De hecho; por él me pusé hacer electrónica. Nos juntábamos para hacer electrónica, y empecé con mi proyecto COBA, lo hacía de manera análogo, incluí mi faceta electrónica en COBA y seguí en camino electrónica y me quedé super pegado en eso. (Ramos, Interview vom 11.03.2011)



Abb. 25 - 28

Ramos erzählt mir, dass er seine Leidenschaft für Musik seinem Vater zu verdanken habe - der ihn mit seinem ausgeprägten Musikkonsum neben den Beatels mit vielen anderen Rockgruppen und Weltmusiken vertraut machte: „Por su música tenía la necesidad de conocer ciertas cosas que sin él tal vez no lo hubiera escuchado, por que no me hubieran llegado a mí. Y así me ha pasado con diferentes cosas, con literatura igual como con películas“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Seit seinem 14. Lebensjahr spielt er als Autodidakt eine Vielzahl an Musikinstrumenten – unter anderem Gitarre, Charango, Didgeridoo, Trompe – und formierte vor einigen Jahren mit einem Freund eine experimentelle Folk – Band, Extraños Raíces, die ihm alle Freiheiten für musikalische Fusionen ließ. Mit 20 war elektronische Musik für ihn vor allem etwas Politisches. Es war ihm ein Anliegen, vor jeder seiner Musikperformance sozialpolitische Themen anzusprechen, was viele Menschen störte:

Me decían: weón, es electrónica, está wea es para que la gente baile. (...) Soy bastante *Under* en todo lo que hago, y además de eso tengo una visión bastante alejada y como un denominador. Me siento super identificado con eso, no sabría como definirlo en una sola palabra. (Ramos, Interview vom 11.03.2011)

Als Produzent der Plattform Portal Gleba (vgl.URL16) koordiniert er einen offenen Raum für jene, die ihre kreative Arbeit ins Web hochladen wollen: „me mandas tu foto y yo me preocupo de que la gente que yo conozco sepa de tu trabajo, así como un puente, eso es la idea, porque siento que la idea de que sin cultura no existe sociedad es lo que para mí es como la frase“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011).



Abb. 29

Chequeulafs Beweggründe sind ebenso aufklärerisch – kritisch und daher politisch oppositionell, also linkspolitisch, motiviert. Sein journalistisches Engagement zeigt er auf Facebook durch laufendes Infoscreening aktueller regionalpolitischer und nationaler Nachrichten. In Punta Arenas finden viele der Auftritte des Duos während Protestdemonstrationen wie gegen das Megabauprojekt Hidroaysén⁴³, dessen Kritik in *Hidroeléctrica* (URL36) Niederschlag fand, oder auf den im Zuge des Bildungsstreiks stattfindenden Massenversammlungen, statt. Die Musik von Lluvia Acida stellt somit auch eine Reaktion auf aktuelle Ereignisse in Chile dar. Die Betonung des Ortes, die sich auch wie ein roter Faden durch die Musikvideos zieht, legt eine Art deterministischen Einfluss auf die Musik nahe. Magellan wird auf der Webseite von Lluvia Acida als unbändiger, mythenreicher, weiter Erdteil, den lange windige Nächte im Winter heimsuchen beschrieben (URL29). Auf Youtube verzeichnen die Audiovisualisten mit dem Nutzernamen Eolo2001 über 21 Musikclips, über die wesentliche sich wiederholende Themen mit einem ortsbezogenen Kontrastbild – belassene Natur versus petrochemische Industrie - transportiert werden. Dazu wurden Bildmaterial und Dokumente aus dem historischen Museum von Magellan verwendet, zum Beispiel „Pensando en La Idea“, eine Kollage von Bildern von Arbeitern, Texten aus einem Manifest und Gedenkstätten für Gefallene der Arbeitervereinigung, die der „kapitalistischen Barbarei“ zum Opfer fielen, wie Lluvia Acida in im Musikvideo zeigt (URL30). Der Song klärt über die Arbeiterbewegung in Magellan auf und behandelt damit ein Stück Regionalgeschichte, die gleichzeitig ein 1912 beginnender Konflikt ist. Bilder verfärbten sich rot, und eine erhobene Hand erscheint wiederholend zwischen den Bildern. Der Link zur (Kolonial)Geschichte ist signifikant in den Videos und Liedertexten der Gruppe. Alte portugiesische, französische und italienische Schriften sowie Landvermessungskarten zeigen einen Pfeil, der auf Magellan zusteuert. Ein alter Kompass deutet auf den Hafen und Handelsschiffe, die mit vielen Menschen beladen ihre Anker vor der Küste ins Meer werfen. Die Conquista Lateinamerikas steht am Anfang der ungleichmäßigen Machtverteilung und menschenwidrigen Unterdrückungspolitik, impliziert jedoch ebenso den Wissensdrang der Menschheit nach allen Himmelsrichtungen. Der Kontakt zwischen Europäern wie zum Beispiel Martin Guisinde und der indigenen Bevölkerung wird durch Fotos vermittelt. (vgl. URL31) Fotomontagen zu Chernobyl und den Opfern der

⁴³ Das von dem internationalen Konzern Hidroaysén betriebene Projekt, soll der Energieversorgung Santiagos und ihrer Nachbarschaft dienen. Dabei handelt es sich um den Bau der längsten Hochspannungsleitung der Welt, wegen der 100 Meter lange Schneise abgeholt werden sollen. Den politischen Instanzen werfen viele ChilenInnen Versäumnisse und mangelnde Transparenz bei der Handhabung des Projekts vor. Zudem wird spekuliert, dass Studien über die Umweltverträglichkeit des Baus entgegen geltenden Vorgaben beeinflusst wurden. (URL25) Seit Monaten finden speziell in der Region BioBio Proteste gegen den Bau statt.

Radioaktivität⁴⁴, ein sozialer Aufstand in Santiago und Bilder von der letzten Rede Salvador Allendes; ebenso wie lange Aufnahmen von Schneeland und Gewässern mit dem Hinweis auf die Gefährdung der natürlichen Ressourcen, sind Themeninhalte (vgl. URL32, 33, 34). Regionale Printmedien - Zeitungsartikel und Konzertfotos - sind häufig Teil der Kollage. Das lokale Bewusstsein, durch das sie ihre Lokalität und deren Einflüsse auf ihr Schaffen begründen, gibt dem Duo einen Wiedererkennungswert in Assoziation mit der Örtlichkeit und dem materiellen Raum, in dem sich Lokalgeschichte ereignet. Die Musikprojekte, die speziell dieses Konzept beinhalten, werden dementsprechend von institutioneller Seite anerkannt. Um solch ein spezielles Projekt handelt es sich bei *Kuluana* (2009), aus dem der gleichnamige Dokumentarfilm (vgl. URL35), der die Entstehung und Verwendung der Sprechaufnahmen der letzten Yagán-sprechenden Person, Ursula Calderón, aufzeichnet, hervorging. Dieses wurde ebenso wie *Tierra de espectros* (2002) als Fondart – Projekt gefördert.



Abb. 21 - 24

Rafael Chequeulaf von Lluvia Acida meinte, dass ihr Sound mit der Begegnung mit Ursula Calderón geografisch identifizierbar wurde (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). „For the music to mean, it must be determined by the producers, (...) If the production of a music is determined by the „reasons“ for its production, then the music is right into its role in society“ (Nercessian 2002: 113), heißt es auch in Hinblick auf die Aneignung von Geschichten vergangener Welten als Teil einer Sound-Mutation. Chequeulaf erzählt mir wie er zu den Aufnahmen der Stimmen von Ursula Calderón gelangte:

En 2001 la familia de la Ursula Calderón (queda una hermana, pero no habla tan bueno que la Ursula) me contactaron porque 4 años antes yo me iba a Puerto Williams, y me habían presentado la comunidad Yagán, fue a tocar música (...) y no se olvidaron de mi. Nos encerramos en mi habitación, pusimos el micrófono y le dijimos : ya abuela cuéntanos lo que quieras y empieza hablar en Yagán, y después en Castellano lo mismo, bilingüe. Empieza a cantar, canciones de miles de años probablemente. Fue alucinante escuchar un material que queda tan antigua, porque son relatos. (Chequeulaf, Interview vom 27. März 2011)

⁴⁴ Das Thema „Liquidador“ (vgl.URL42) wurde durch das polnische Netlabel KIF RECORDING. *independent label.working in a global noise since 2006* (URL43), ebenso wie weitere Themen in Kompilaten von Netlabels aus México, Perú, Puerto Rico, u.a. (vgl.URL44), aufgenommen.

Die Familie Calderón versuchte die Geschichten in Yagán selber aufzunehmen, um etwas von ihrer Kultur zu konservieren, aber die Qualität war sehr schlecht. Aus dem Grund wandte sich die Tochter von Ursula Calderón an ihn, und sie machten einige Kopien dieser Aufnahmen, um sie zu verkaufen.

Era una ayuda económica para ella. Puerto Williams es un lugar muy aislado, y la gasolina más cara del país, es todo caro (...) empezaron a aparecer copias aquí en Santiago y las vendían en ferias. 'Pero pucha dijo la hija' y yo la dijó, 'lo que podemos hacer es sacar un disco que tiene algo más que la voz de tu mama.
(Chequeulaf, Interview vom 27. März 2011)

Für den Musiker ist das Gesprochene nicht nur inhaltlich wichtig. Die elektronische Musik, die daraus entstand, dient dabei als Unterstützung einer übergeordneten Sache, die mit der Aufnahme Calderóns sonorischer Stimme begann:

Para nosotros la música electrónica es un soporte que va por otra cosa (...) lo que hicimos es *Tierra de espectros* (2002) que son historias de fantasmas, contado por personas, y con nuestra música en el fondo (...) y de ahí adelante nuestro sonido cambió, empezamos a encorporar instrumentos de corte más latinoamericano - y curiosamente llamábamos más atención así.
(Chequeulaf, Interview vom 27. März 2011)

Geografische Räume spielen, über Videoinstallationen- und Text übermittelt, eine prägnante Rolle, die sich auch bei COBA als markantes Werkcharakteristikum identifizieren lässt. Mit der audiovisuellen Installation „Texturas“ will COBA subtil Parallelen hinsichtlich des Konsums von Mariuhana zwischen Antofagasta und Valparaíso thematisieren. „En la medida que abordemos la materia en diferentes planos como la literatura, la fotografía, el diseño, la música, lo audiovisual se generaran mayores instancias de debate y de esa forma podríamos pensar que en un futuro no muy lejano tal vez las cosas puedan cambiar“ (Ramos, zit. n. Olivares 2010: 12; vgl. URL37), erzählt er *perro vago*, dem vom Fondart finanzierten Kulturmagazin Antofagastas, das neben dem *El Mercurio de Antofagasta* und lokalen alternativen Kunst-Blogs wie sindicatoalternativo.bligoo.cl über ihn berichtet. In Valparaíso partizierte er an Workshops zu Musikprogrammation und lernte Epa Sonidos kennen – „ellos estaban organizando unos ciclos de electrónica y andaban en Santiago, fui a unos conciertos, me acuerdo (...) cuando escucharon mi set, me llevaron a tocar en Valparaíso (...) para poder vivir tocaba“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). In der Galeria de Arte e Imagen, im Sala Multiuso der Biblioteca Viva Antofagasta oder dem Centro de Extensión der Universidad de Antofagasta präsentierte er sein multimediales Projekt COBA, in instrumenteller Begleitung von Francisco Schilling und Daniel Casanova. Abgesehen davon sind es Bekanntschaften „por el lado de mi hermana que hacen cosas por acá pero super Under, (...) cada cierto tiempo hacemos algo“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011). Die Idee der Zusammenkünfte war dabei immer, ein avantgardistisches Konzept umzusetzen, das neue Dinge auf unabhängigem Weg in Umlauf bringt, und zum Beispiel Montagealternativen zum

klassischen Bühnenarrangement boten. Staatliche Förderungen hat er für seine Projekte bisher nicht erhalten:

(...) claro que haría más facil si ganaré un par de proyectos. Tengo amigos, que viven de los proyectos, porque así como está el fondart, te dan bastante plata, pero hay que tener ojo, porque no hay nada en el mundo que no está fríamente calculado (...) yo, la primera vez que presenté un proyecto en fondart, presenté un proyecto que se llamaba „America del Sur hacia al Sur“, y se llamaba „Música para Cuentos Mapuche“. Hicé una hora de música mapuche, pero bajo la mirada occidental, pero no lo gané. (Ramos, Interview vom 11.03.2011)

Ramos studierte eineinhalb Jahre auf Druck seiner Eltern Wirtschaftsingenieurwesen, bevor er das Studium frühzeitig abbrach um stattdessen mit einem Stipendium *Cine* an der Universidad de Antofagasta zu studieren. Für seine Abschlussarbeit „tocó ver si los Antofagastinos eran racistas con latinoamericanos, era probar si a un gringo se le recibira mejor que a un sudamericano peruano o boliviano (Ramos, Interview vom 11.03.2011) Seitdem lebt er von der Mitarbeit an verschiedenen Dokumentarfilmproduktionen unterschiedlichen Projekten und Soundproduktionen wie für das Theater „La Huella“ (vgl. URL55). und seinem Dj-Set im ElectroHouse Babilonia auf. la gente que está metida en la electrónica son consumidores de electrónica pero esa gente nunca se junta, son algunas ocasiones, no existe circuito electrónico acá“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). In Valparaíso musste er feststellen, dass er bis dato kaum tanzbare Musik in seinem Repertoire besaß, mit der sich Geld verdienen ließ. Ramos erzählt mir von den Musikgigs, die er in Valparaíso hatte, und durch die er mit vielen jungen TouristInnen in Kontakt kam.

Muchos me promocionaron que me fuera, porque veían a veces lo que tocábamos, por ejemplo estuvimos un una tocata electrónica, pero funcionaba con música afro, más percusión, pero música bien electro, y con arta percusión indígena. Sonaba pero bien „pacha“, como decimos acá, entonces, era lo que sentíamos, lo hicimos porque lo pasábamos bien haciéndolo, y había mucha gente que le encantaba.

(Ramos, Interview vom 11.03.2011)

Dabei meint er, dass es speziell auch die EuropäerInnen und AmerikanerInnen seien, denen diese Art von Fusion gefällt.

Ramos setzt seine Ideen als multimediales Projekt um, das neben der Musik minimalistische Landschaften, primitivistische Zeichnungen, Visuals, selbstverfasste Gedichte und verschriftlichte Stimmungsbilder – eine „electrónica poética“, die in vielen Fällen die physische Umgebung beschreiben – beinhaltet. In der Fotoserie „Animafiesta“, in der er als Clown vor der Kamera steht, kommt seine Forderung nach sozitheatraler Kunst zum Ausdruck: „Esto es sólo el comienzo de un sin número de aventuras en las cuales mi locura estará al frente de esta reivindicación social“ (URL56). Zwei weitere, internationale

Netlabel haben ihn über Twitter angefragt, ob er Interesse an einer Veröffentlichung hätte, wobei es zu keinem weiteren Dialog kam: „hay gente que se dedica en hacer trata con los sellos, pero a mí, no me alcanza el tiempo, aparte del hecho que debería tener un buen inglés para saber expresar bien mis ideas“ (Ramos, Interview am 11.03.2011). Auf seinen Blogs hat er seine Alben *Divine*, *21 azul* und *Volumen 2* hochgeladen. *Flor Mono* (2009) bei Epa Sonidos ist Ramos letzte Webalben - Publikation und die einzige Veröffentlichung durch ein Netlabel (abgesehen von seinem eigenen Blog): „Que Epa me generó es que llegaste tú y hablamos hoy pero me concentro estos últimos 3 años en trabajar en Internet, en tratar de plasmar yo mismo“ (Ramos, Interview am 11.03.2011).

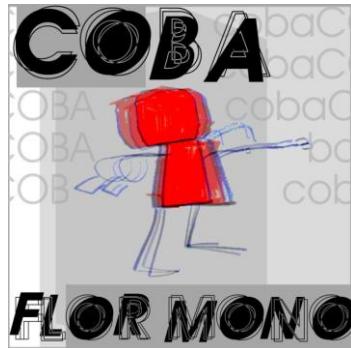


Abb. 30

Ausführlicher habe ich mich über das auf Epa Sonidos erschienene Album *Flor Mono* (2009) mit ihm unterhalten, dessen grafische Gestaltung mit Hilfe von Zeichnungen seiner Tochter ebenso aus seiner Feder stammt: „son simulados por mi y me gustaria tenerlos en un libro, pero hay que juntar plata“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011). Im Gespräch mit Chequeulaf fiel es hingegen ihm ebenso wie mir schwer, aus der inhaltlichen Fülle und an Hand der Menge des Musikmaterials, ein Thema zu behandeln, ohne auf weitere zu verweisen. Ich gehe auf die von ihnen genannten Kernbereiche näher ein.

Die *Rezipierende Kompetenz*

Die MusikerInnen greifen nicht nur auf lokalspezifische Referenzen zurück, sondern setzen ihre Themen aus unterschiedlichen globalen Stiltraditionen zusammen, wodurch die aus meiner eigenen Biographie heraus entstandene Bandbreite an musikalischem Wissen für das

Verstehen und Kommunizieren von Kodes ebenso entscheidend ist wie für die Beantwortung folgender Ausgangsfragen:

- Wie ist die Beziehung zwischen lokaler Kreativität, musikalischer Traditionen, Musikgruppen, Musikstücke und globalen Einflüssen?
- In welcher Weise werden diese Einflüsse in den Soundlandschaften umgewandelt und in einem Prozess der Lokalisierung „heimisch“ gemacht?

Chequeulaf sammelt Musik mittlerweile ausschließlich auf dem Datenspeicher seines Computers. Über sein Facebook - Infoprofil führt er neben The Beatles, Pink Floyd, Jónsi, Massive Attack, Sigur Rós, Radiohead, Juan Atkins, The Orb und chilenischen MusikerInnen wie Violeta Parra, Los Jaivas, Quilapayún, Victor Jara, Elektrodomésticos und Congelador Gruppen internationale Electronic Body Musik (EBM) sowie Post und Gothikrock – Gruppen wie Laibach, Bauhaus, Komputer, Einstürzende Neubauten, Front Line Assembly, PanSonic, Aphex Twin, Audionautas und Dead Can Dance an. Sein Interesse gilt schwerpunktlich der elektronischen Musik und Science – Fiktion (SciFi) - Literatur. Als er anfing, selber Musik zu machen, war es - neben dem Musikkonsum von angloamerikanischen Pop, Rock, und - Punkgruppen - die deutsche Band Kraftwerk, die ihm imponierte und deren elektronische Musik ihn prägte. „Que había antes en Punta Arenas, antes del internet por disquería: música chilena - poca, más música extranjera, por el puerto incluso antes del canal de panama, pero desconectado de Chile“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Das zukünftige Duo betrieb „Tape-Trading“, wodurch sie auf die peruanische Szene stießen und das Album mit *Infamia* entstand. Mitte der Neunziger tauschte Chequeulaf die Alben von Kraftwerk, Depeche Mode, Front 242 und Cabaret Voltaire mit Aguilar aus. Die ersten drei Gruppen nennt er in einem Interview für einen peruanischen Blog als entscheidend für die Entwicklung der elektronischen Musik – „una por crear el techno, otra por endurecerlo y hacerlo bailable, y la última por aplicar ese sonido al formato de canción popular“ (...) Los demás los descubrimos después, como Laibach, Front Line Assembly, Skinny Puppy, entre otros“ (URL51). Gemeinsam begannen sie von diesen Quellen ausgehend zu komponieren, „al principio éramos inspirada por ese tipo de música, música electrónica industrial, un techno pop europeo“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Mit der Stimme von Ursula Calderón experimentierte Lluvia Acida acht Jahre lang, bevor sie erstmals ins Web geriet. Während dieser Zeit veröffentlichten sie unter anderem ihr erstes Album bei Pueblo Nuevo, *La idea: Canto a la Federación Obrera de Magallanes* (2007).

La obra sobre la federación obrera: es un trabajo histórico que habla de nosotros mismos, de una identidad, porque en esa época, esos trabajadores eran inmigrantes, gente de Chile, del centro de Chile, de Chiloé, habían gente de Europa, alemanes, gente que había – inmigrantes que venían, y nadie había hecho un relato musical, un relato super poderoso porque tiene que ver con la épica que hace la gente misma, todos se recuerdan a los milionarios, a los líderes, que ponen sus nombres en un documento, pero nosotros estamos hablando del obrero.

(Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011)

Das Duo Lluvia Acida vertritt auf ihrer Homepage einen besonderen Zugang zur elektronischen Musik, in dem es meint, dass sich die elektronische Musik über Grenzen lustig mache und als Sprache die Reichweite eines universellen Folklore erlangt hat (vgl. URL29). „Ancient life was all silence. In the 19th Century, with the invention of machines, Noise was born. (...) We must break out of this limited circle of sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds.“ (Russolo 1913: 10f) - schreibt Luigi Russolo in seinem Futuristischen Manifest und tritt dabei gegen die imitierende Reproduktion von Sound ein.

Die wesentlichen Referenzen, die im umfangreichen Werk von Lluvia Acida vorkommen, habe ich in unterschiedliche Kategorien zusammengefasst:

- *Soundscapes*: Stöcke, Steine, Geräusche von Wassertropfen, Geräusche der Petrochemieindustrie, Wind, Geräusche von Windradpumpen
- *Instrumente*: Charango, Quena (Andenflöte), Rohrflöte, Kalimba, Panflöten, elektronisches Keyboard, Klaviaturen, Turntables, Vox, Synthesizer, Guitarón
- *Oralliteratur*: Yagán – Gesang (yamanihasha), Mystizismus der Selk’nam, regionale Legenden und Gespenstergeschichten
- *Musikstücke/ Musikgruppen*: „Como una brisa“, „Venimos llegando“, „Canción del viento“ (*Canto de Magallanes* (1976)) von Taller Alturas (Punta Arenas), „Himno a Punta Arenas“ von José Bohr, „Mueven las industrias“ von Los Prisioneros, und „La Nueva Canción Chilena“: „El derecho de vivir en paz“, „La partida“ von Victor Jara. „Unidad Popular“ von Quilapayún, *Music For The Masses* (1987) von Depeche Mode, Folklormusik aus Magellan
- *Literatur*: „La Segunda Enciclopedia de Tlön“ von Sergio Meier, „Hypnos“ und „Marginalia - H.P. Lovecraft“, „Los Altísimos“ von Hugo Correa, „Antártica“ von Pablo Neruda, „Antartida: a frozen history“ von Sean Dash, „Antártica“ von Juan Rios Villalón, „La Antártica Chilena“ von Oscar Pinochet de la Barra, „Sternstunden der Menschheit“ von Stefan Zweig

Für Chequeulaf ist Musikhachen ein kontinuierlicher Prozess des Experimentierens, und er vermeidet daher – auch in Bezug auf elektronische Stilstrukturen - den Begriff der Etappe

(Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Das Gesamtoevre beinhaltet eine Vielzahl an musikalischen Zutaten, die es unmöglich macht, ein Schlüsselthema repräsentativ herauszugreifen, weshalb ich die obige Zusammenfassung vorgenommen habe.

Auch COBA vermeidet während dem sehr langen und ausführlichen Gespräch, in dem wir uns auch sehr breitflächig über Musikgeschmäcker unterhielten, generell die Nennung von Musikgenres, die den Sound seiner Musik prägen: Yo siempre viajo por todo, me gusta escuchar música, entonces como que encastillarse en algo, ¡imposible! (Ramos, Interview vom 11.03.2011). Wenn er Themen und Texte von MusikerInnen für seine eigenen Kompositionen verwendet, dann verzeichnet er die jeweiligen UrheberInnen im Titel, zum Beispiel Texte/ Themen des indischen Sitarpielers Ravi Shankar sowie dem Tango Nuevo – Pionier Astor Piazzolla (vgl. URL66,67).

Flor mono (2009) besteht aus sechs Tracks, die jeweils zwischen sechs und zehn Minuten dauern. Auf dem Album kombiniert COBA Sampler von MusikerInnen und KünstlerInnen, die ihm gefallen:

(...) entonces en el disco hay un tema que se llama „Intermedio Volapuk“, y Volapuk es una banda que a mí me gusta arto. Ellos tocan así como una sinfónica, una sinfónica progresiva, pero tocan con instrumentos más clásicos (...) y hay un tema que se llama „Defensa Violeta“, y unos samplers de Victor Jara, de hecho hay un poema que me gusta mucho de Pablo Neruda. (Ramos, Interview vom 11.03.2011)

Zudem enthält „Encomio“ das Thema „Me gusta el vino“ des bekannten chilenischen Folkloremusikers Tito Fernández aus Temuco, auch als „el temucano“ bekannt. Der fünfte Track „Quillagua Rave“ ist nach einem der trockensten Orte der Welt in der Andenwüste benannt, in dem COBA früher oft seine Sommer verbrachte. Teile der Trutrucas – Sampler in „Subiendo un cerro en Mapudungun“ sind Originale von Los Jaivas und Inti Illimani. Einige davon hat COBA selbst eingespielt. Für die Kulturen der indigenen Ethnien interessiert er sich seit frühen Jugendjahren. Bei Live – Arrangements hält er immer seine Version elektronischer Musik, „mezclado con música étnica. Siempre he usado el lonquín, que es un instrumento mapuche, es largo, como la trutruca pero enrollada (...) y ocupaba también el didjeridoo, el djembé, la canelé - una guitarra chica - y el trompe“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011).

Ramos erzählt mir weiters von „der elektronischen Musik seiner Jugend“, Goa, und von Goafesten, die hinter den Sandhügeln Antofagastas stattfanden. Weiters waren von ihm ausgehend Rock und Indie-Rock-Bands wie The Smiths, Crystal Castles, Nirvana, Muse, Arcade Fire; der Noise-Rock von Sonic Youth; New Waves und britische Gruppen wie Joy

Division, Depeche Mode und New Order, musikalische Anknüpfungspunkte während der Unterhaltung. Die isländischen experimentellen Bands Sigur Rós und Múm, gleich wie die schottische Band Mogwai, haben bei ihm (wie bei vielen der getroffenen MusikerInnen) vor ein paar Jahren einen Boom ausgelöst. Für Musikveranstaltungen besonderer Art, die in und um Antofagasta nicht stattfinden, reist er in die Hauptstadt. Elektronische Musik, die er gerne hört, sind Elektro – Bands, wie zum Beispiel Goldfrapp, die Breakbeats der Chemical Brothers, und Radiohead, die 2009 mit Kraftwerk ein Konzert in Santiago gaben. Neben international bekannten Musiken hörte er viel argentinischen Rock – speziell Gustavo Adrian Cerati und Charly Garcia. Der Neue Cumbia aus Chile mit VertreterInnen wie Chico Trujillo, zu denen er gerne tanzt, imponiert ihm, im Gegensatz zum Popfolklor eines Gepe, da er seiner Meinung nach mit in den Siebzigern schon dagewesenem versucht, innovativ zu sein (Ramos, Interview vom 11.03.2011/ vgl. URL57).

Die Möglichkeit zu sehen, wie in der Musik soziale Elemente, kulturelle Phänomene, und –Scapes wirksam gemacht werden, ergibt sich unter der Voraussetzung, sie auf den *metakontextuellen Diskurs* inklusive des Extramusikalischen beziehen zu können. Der metatextuelle Diskurs orientiert sich ebenso am persönlichen Gespräch, bei dem technische Aspekte nicht vom Inhalt zu trennen sind.

Der *Metatextuelle Diskurs*

Tagg stellt fest, dass die Beschreibung der musikalischen Struktur beziehungsweise die Bedeutung von Notensystemen und Kenntnis von Ordnungsprinzipien nicht nur ein Problem für „*Non-Musos* – Forschende“ darstellt, sondern auch für MusikerInnen nicht die Relevanz besitzt, die man vermuten würde – und, „that their significance to musicians does not necessarily align with their significance to the listener“ (Tagg/Clarida 2003: 95). Speziell bei experimentellen Themen ist es für den/die HöhrerIn nicht einfach, die Funktion von Klangeffekten oder wiederholten Stimmengelage in bestimmten zeitlichen Abständen zu nennen. Ich versuchte während der Gespräche mit den MusikerInnen, auf eine zuvor von mir getroffene Auswahl an Musikbeispielen konkreter einzugehen, bekam bedauerlicher Weise in vielen Fällen nicht das Echo zurück, das ich mir erhoffte. Auf die Frage nach der Struktur, dem Arrangement von Instrumenten, Rhythmen, Melodien und anderen musikalischen Elementen wurde, wenn auch nicht sofort auf die zielgerichtete Frage antwortend, eingegangen. Ein Echo blieb in dem Sinn aus, dass die Beschreibungen der

Zusammensetzung der unterschiedlichen Elemente eines Sounds nicht durch die Notenschrift stattfanden, sondern der Soundaufbau, die Verwendung von Stimmen, Klängen, Instrumenten und Sampler beschrieben wurden. Wie ich von gut einer Hälfte der interviewten Personen weiß, wird die Notenschrift nicht oder kaum beherrscht und ist für die Kreation ihrer Musik daher nicht von Bedeutung.

Um Verweise zwischen Musik als Struktur und als Bedeutungseinheiten erstellen zu können, muss - so Tagg - ohnedies zuerst gezeigt werden, wie Struktur (kulturell bedingt) zu etwas anderem wird als nur die Struktur selbst. Er unterscheidet mit seiner *simple sign typology* zwischen verschiedenen Aspekten, um diese aufeinander beziehbar darstellen zu können: *anaphones*, *episodic marker*, *style indicator* und *genre synedone*. Unter *Anaphone* wird die Verwendung existierender Modelle in der Kreation von Sound verstanden, wobei zwischen *Sonic Anaphones* – der programmatischen Stilisierung nichtmusikalischer Sounds wie von Glocken oder Vogelstimmen; *Kinetic Anaphones* – der Stilisierung menschlicher Handlungen wie etwa marschieren, laufen, Tennis spielen; und den *Tactile Anaphones* – der Stilisierung von Stimmungsabläufen, differenziert wird – auch wenn diese kohärent oder parallel vorkommen können. *Genre Synedone* meint ein fremdartiges Set an musikalischen Strukturen innerhalb eines vorgegebenen Stils der sich wiederum auf einen anderen musikalischen Stil bezieht, in dem er Elemente eben dieses anderen Stils typifizierend zitiert. *Episodic marker* bezeichnet einen „short – one –way process highlighting the order or relative importance of musical events“ (Tagg/Clarida 2003: 99), während unter *Style indicator* zu einem Stil zugeordnete kompositionelle Normen betrachtet werden, mit der Betonung darauf, dass diese von unterschiedlichen Personen auf verschiedene Art und Weise „akkulturiert“ werden, und somit keine universelle Konstante darstellen. (vgl. Tagg/Clarida 2003: 99ff).

Der Klang Lluvia Acidas besteht aus den zwei wesentlichen landschaftssonorischen Vorkommen in der Region um Punta Arenas: *Sonic Anaphones* aus Wind und Industriegeräusche – „las máquinas son muy importantes.“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Aus dem Gemisch und der digitalen Soundbearbeitung natürlicher und maschineller Soundelemente entsteht eine synthetisierte Musik, in der natürliche Klanglandschaften stilisiert künstlich arrangiert werden. Schafer schreibt, dass „the overkill of hi-fi gadgatry (...) machine-made substitutes are providing the operative signals directing modern life“ (Schafer 1977 91). Weniger bis gar nicht setzte sich dieser mit elektronischer Musik auseinander. Berechtigter Weise stellt er fest, dass diese auf Grund ihrer Charakteristik bedingt vom urbanen Zentrum abhängig ist (vgl. Schafer 1994: 9ff; Zúñiga/ Lagos-Rojas 2010: 30f). Unter den Verhältnissen der modernen Städte waren es schon um 1900 die

italienischen Futuristen, allen voran Luigi Russolo, die dem extramusikalischen Lärm und dem radikalen Sound der neu entdeckten elektronischen Musikanstrumente gemeinsames zusprachen, und die Beschäftigung und Kunstperformance mit Sound politisierten (vgl. Zúñiga/ Lagos-Rojas 2010: 12f).

Die Elektronik sieht Chequeulaf als befreiendes Medium, das nicht die Dekonstruktion analoger Möglichkeiten der Musikerzeugung einleitet, sondern die Kunst mit der Wissenschaft enger zusammenzubringen vermag. Er nennt zwei ihrer Frühwerke, „Sol verde“ (URL62) und „Alto secreto“ (URL63), in denen Noise melodisch und rhythmisch wirkt, und an Hand dieser die Verwurzelung im Elektro – Industrial stark hervortritt. Die Produktion analoger Signale, digitaler Drumcomputer, und die tiefen Orgeltöne ihres Casio – Keyboards und dem Roland TD-9KX, sorgen musikalisch für eine dystopische Stimmung. Der Text und der bewusste Einsatz von mechanischen Störeffekten interrumieren die monotonen tanzbaren Techno – Rhythmus – Sampler. (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011) „Sol verde“ (1996) ist eines der ersten Themen von Lluvia Acida, das professionell im Studio aufgenommen wurde: „Es un homenaje a *Soylent Green*, una de nuestras películas favoritas de ciencia ficción, que describe un futuro de sobrepoblación y de canibalismo fomentado por una poderosa multinacional“ (Lluvia Acida 2011). Bei *Soylent Green* handelt es sich um einen der Lieblingsfilme Chequeulafs, in dem die Zukunftsvisionen der Technikutopien die Menschheit trotz Fortschritt in ihren Machtstrukturen hält und die endgültige Zerstörung hervorruft. Themen wie Dystopie, Einsamkeit und die Zerrissenheit des individuellen Subjekts in einer technikdominierten Welt sind für viele Elektro-Industrial MusikerInnen primäre Inspirationsquellen gewesen, die in den düsteren Soundgeräuschen zum Ausdruck kommen und, als *Tactile Anaphones* eingesetzt, ein dementsprechendes emotionales Empfinden provozieren. Für Levi Strauss ist Noise eine Frage von Leben und Tod, „a function of man's inability to define himself, unambiguously, in relation to silence and noise“ (Strauss, zit. n. Russo/ Warner 2010: 53). Verlorenheit als markantes Charakteristikum des Lebens der Menschen - „Bajo el verde sol, alma mécanica...“ (Lluvia Acida 2001) - ist auch in den Lyriks von „Alto Secreto“ enthalten. Dabei handelt es sich um ein mögliches Zitat aus den Texten, in denen der machtkritische Aspekt in Bezug auf zensiertes, dem Individuum verwehrtes Wissen durch den diktatorischen Machtmisbrauch zentral ist:

Cifras, claves no resueltas, respuestas negadas,

sólo un giro a tu cabeza les clará la entrada...

Frías manos recorrerán tu insensible piel,
racimos de gritos regalarás al aire...

Pozos negros perforarán en tu mente nublada,
no eres nadie ni sabes nada,
sé digno y calla...

Frías manos recorrerán tu insensible piel,
racimos de gritos regalarás al aire...

„Un día pensé: si yo supiera un secreto
peligroso para alguna entidad todopoderosa,
¿qué harían para extraérmelo? Imágenes de
los Archivos Secretos X, mezcladas con lo peor
de la dictadura militar, quedaron plasmadas en
esta letra“

(Text: Rafael Chequeulaf)

14 Jahre nach „Alto Secreto“ komponiert Lluvia Acida „Unidad Popular Electrónica“ (URL50), das durch die Vorstellung, wie eine Hymne der Unidad Popular aussehen könnte, entstand. Chequeulaf stellte sich selbstironisch vor, dass Lluvia Acida in der fiktiven Welt von *Synco*, in der der Putsch Pinochets nie stattgefunden hat und unter Allende das Projekt *Cybersyn*⁴⁵ erfolgreich durchgeführt wurde, vielleicht eine für die Regierung arbeitende Musikgruppe wäre (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). In Beschäftigung mit dem Thema entstand aus der Kombination von elektronisch erzeugter Musik und Chequeulafs Gesang, der sich am Stil des Neuen Liedes orientiert und auf die Hymne der Unidad Popular anspielt, ein militanter Sound in einer Länge von sechs Minuten. Den Sound zeichnet eine Komposition aus, die mit maschinengeräuschähnlichen Samplern das Gehör reizt, und auch hier dem Industrial zugeordnete Muster beinhaltet. Dazu gehören die Geräusche, die mit einem Fade-in das Thema die erste Minute einleiten, und an sohaft verzerrte Opferschreie erinnern. Ab der Hälfte dieses Effekts, dessen Volumen nachlässt, werden Störgeräusche verwendet, die die Vorstellung einer sich schneller herannähernden Menschenarmee bewirkt. Mit dem repetitiven Einsatz eines Drumbass-Sampler bekommt das Thema seine militante, marschmusikähnliche Note verliehen, dessen harter, aggressiver Klang dem von Maschinengewehren ähnlich ist, und über dem Stellenweise wiederkehrende höhergelegene

⁴⁵ vgl. im Vorwort

melodische sowie einzelne Geräuschverzerrungen und Perkussionselemente gelegt wurden. Der Gesang von Chequeulaf folgt einer einfachen Melodie, die sich – abgesehen von akzentuellen Erhöhungen – hauptsächlich auf einer Tonlage bewegt, und ab Minute 02:00 einsetzt. Der Gesang wird melodisch durch einen höheren elektronischen Sound begleitet, der nach dem Ende des Gesanges einen Chorus-Effekt aufweist und zu einem länglich gezogenen Ton erhoben wurde, ungefähr bei 04:55 beschleunigt und zusammengezogen bei 05:16 durch einen grellen Ton bis auf das krachende Rauschen im Hintergrund alle Soundebenen mit einem Schnitt verstummen lässt.

„(...) Control de producción y de la información, Ármate a la clase obrera que lucha contra la opresión (...)“ (URL50) heißt es im Text, der von Chequeulaf gesungen wird. Der Gesang des Refrains - „Unidad Popular Electrónica, Unidad Popular Electrónica, nos mostraremos al mundo vendedor (...)“ (URL50), wird durch Aguilars Stimme verstärkt, und damit der Effekt des „Wir“, der Einheit der „Unidad Popular Electrónica“. Ein wesentlicher Aspekt der Klangästhetik der Musik von Lluvia Acida, auf den Chequeulaf hinwies, ist die Gradwanderung zwischen experimenteller elektronischer Musik und dem Liedformat im Stil des Neuen Liedes. Die Anspielung auf das Liedformat macht sich auch in den Titeln wie „Canto a Magallanes“, „Canción del viento“, „Canto muerto“ oder „Canto a la Federación Obrera de Magallanes“ bemerkbar. Dabei sind dem Einsatz von Rhythmus-Samplern sowie dem Verwenden von analogen, indigenen Instrumenten als *Genre Synedone*, dem Experimentieren mit unterschiedlichen Rhythmen elektronischer Musik, keine Schranken gesetzt.

Die Einflüsse in der Musik COBAs. und extramusikalischen Anspielungen die dieser annimmt, resultieren aus seinem grundlegenden Interesse an Dingen, die er um sich wahrnimmt, und gesellschaftliche Bereiche sowie die Verteidigung des Indigenen, mit denen er sich auch arbeitsbedingt konfrontiert sieht. Als Musiker betrachtet er sich als Einzelgänger, der die Natur braucht, und weniger die große Stadt, auch wenn diese Vorteile für ihn hätte:

(...) el resultado de todo eso es que COBA es mi forma, es mi lenguaje musical, es el lenguaje musical que yo te estoy mostrando. A pasar de hacer electrónica siento que no estoy regido por los patrones que marca la electrónica en sí, que sigue ciertos códigos, igual como el hiphop sigue ciertos códigos. Yo no pertenezco a ninguno. Yo soy COBA y no más, nada más.
(Ramos, Interview vom 11.02.2011)

Die Themen von *Flor Mono* entstanden zwischen April und Dezember 2005, nachdem es Ramos nach einem längeren Aufenthalt in Valparaíso hinter seinen Laptop zurückzog, um erstmals im Alleingang mit digitalen Musikprogrammen mit tanzbaren Rhythmen zu improvisieren: „nunca había sampleado y dijé, bueno - eso va a ser como el taller de sampleo,

vamos de ahí, y hay que salir haciéndolo bien“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011). Auf diesem finden sich neben analogen, von ihm eingespielten, Instrumenten-Klängen, Aufnahmen von Umgebungsgeräuschen, Lyrik- und Songtexte sowie eigene Wortreihen.

Das metrische, repetitive Grundgerüst der durchschnittlich 10 – minütigen Tracks ergibt sich durch den der House – Musik typischen 4/4 – Takt. Diesen Takt variiert Ramos in seiner Schnelligkeit und definiert sein bisheriges Komponieren mit dem Sampeln von Wörtern, seinen akustischen Instrumenten und elektronischen Beats neu. An manchen Stellen benutzt er auf den Zwischennoten Klatschgeräusche und Hi-Hats - die oft in Minimal House-Stücken zum Einsatz kommen - im Hintergrund; „ocupándolo para hacer los loops“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011). Ein weiteres Merkmal sind die subtilen Melodien und Ambienttexturen, die zu einem Großteil mit selbst eingespielten, bearbeiteten Didjeridoo und – Trompetönen sowie Kulissengeräuschen produziert wurden. Mit seinen Musiksamplern kombiniert Ramos Beat und melodische Formen mit ekstatischen Wiederholungen. Die Integration repetitiver, in Trance versetzender Sounds ist auch in der Geschichte der musikalischen MinimalistInnen zu finden: „Though composed for marimbas and bongos instead of samplers and sequencers, the kind of layered, modular repetition (...) is the stuff of which Techno is made“ (Cox/Warner 2010: 287). Ramos entdeckte als Musiker die elektronische Musik jedoch nicht durch die Kenntnis von Tape Musik und Experimentationen dieser Avantgarde, sondern über unterschiedliche elektronische Tanzmusik und das Theater. Seine langen, mehrteiligen Liedformen werden aber neben Kontinuitäten ebenso von einem Spannungsaufbau charakterisiert.

Der Text des ersten Tracks von *Flor Mono* wird neben den Beats und den repetitiven Flächenklängen am Anfang von einem Sampler aus Tornadas von Violeta Parra leise im Hintergrund begleitet. Der perkussive Einsatz seiner Djembé tritt nach den Textstellen und rhythmischen Unterbrechungen, mit deren Ende er wiederholend ein neues Tempo anstimmt, in den Vordergrund. Das Thema heißt „Defensa Violeta“ und gibt mit seiner musikalischen Untermalung das viel zitierte (zum Beispiel von der Rockband Los Bunkers) Gedicht „Defensa de Violeta Parra“ (1964) von Nicanor Parra - von Ramos eingesprochen - wieder.⁴⁶. Ramos reizt die Arbeit mit Hinweisen auf Chilenischen Folklor dahingehend, weil ihn die Poesie einer Violeta Parra oder eines Pablo Nerudas, die Vorstellungen über die marginalisierte Peripherie zum Ausdruck bringt, imponiert. Interessant ist, dass Nicanor Parra, der ein jüngerer Bruder Violeta Parras ist, sich erstmals mit seinem Werk *Poemas y*

⁴⁶ Auf die Bedeutung der Liedermacherin Violeta Parra für die Chilenische Widerstandsbewegung und die Fusion von populärem Liedgut wurde schon zu einem früheren Zeitpunkt (vgl. Kapitel 4.2) hingewiesen.

antipoemas (1957) als Antipoet präsentiert, und damit neue Muster, die sich auch gegen die Ästhetisierung und Schönheit der Poesie eines Nerudas richten, hervorgebracht hat. Ramos nennt die Länge und die Struktur als Gründe, warum er „Defensa de Violeta Parra“ für seine Soundmontage ausgewählt hat. Das Gedicht, oder „Antigedicht“, besteht aus 31 Strophen, von denen 18 der klassischen metrischen Struktur folgen:

----- Dulce vecino de la verde selva,
----- huésped eterno del abril florido,
----- vital aliento de la madre Venus,
----- Céfiro blando

Parra bricht mit dieser und stellt eine für ihn markante Syntax auf, in der über die Aneinanderreihung der Wörter, der Sprachmelodie und dem Einsatz von Pausen die Einigkeit im Sinn zum Ausdruck kommt (vgl. URL65):

Jardinera
locera
costurera

Bailarina del agua transparente

Ramos hat mit dem Gedicht des Antipoeten Nicanor Parra einen Text ausgewählt, der im gewissen Maß mit einer Tradition bricht, und eine Textstruktur anbietet, die für ihn die bevorzugte Form zur lauten Wiedergabe ist. Nicanor Parra wurde in Nordamerika von der Beat Generation, speziell von Allen Ginsberg, entdeckt und publiziert (vgl. URL68). Ramos schreibt, wie schon erwähnt, auch seine eigenen lyrischen Texte, die er mit seiner Musik kombiniert, und auch bei Live-Performances gesprochen abweichenden Formelementen nach vorträgt. „Defensa“ steht für ihn nicht nur für die Verteidigung Violeta Parras, deren Schaffen seiner Meinung nach innerhalb der Landesgrenzen die längste Zeit zu wenig anerkannt wurde. Mit dem Titel „Defensa Violeta“ verteidigt er gleichzeitig die eigene Authentizität in Inanspruchnahme von Arbeiten anderer KünstlerInnen und natürlicher Sounds auf diesem Album, gleich wie Violeta Parra in „Gracias a la vida“ (1966) für den „canto de todos que es mi propio canto“. Solidarität mit der Bewegung, die gleichsam den Mapuches gebührt, und der Liebe Violeta Parras zur populären chilenischen Musik demonstriert er mit der Wahl des

Textes. Der Verweis auf Violeta Parras Zitat trägt er mit einem leichten Schmunzeln vor. Klar ist für Ramos allerdings, dass er sich auch von dem Umfeld - „el lugar influye caleta“ (Ramos, Interview vom 11.03.2011) – mit dem er sich in seinen poetischen Musikansätzen auseinandersetzt, entscheidend beeinflussen lässt. Einer davon manifestierte sich im „Quillagua Rave“ und der Karnevalsmusik, die dort einmal jährlich zu hören ist. Ramos empfiehlt mir, Quillagua, das Dorf in dem seine Eltern eine Hütte besitzen, zu besuchen:

Quillagua, para mí es un lugar extremadamente arido y que está detenido en el tiempo porque más encima le sacaron la carretera (...) de Iquique, como es zona franca, te revisan ahí (...) la imagen es impresionante - ves el desierto y el mar y la ciudad abajo. (...) „Quillagua“ es un ritmo andino que se toca en los carnavales. Bailan las diabladas, tocan música especial donde danza toda esta gente. Si algún día tienes la posibilidad tienes que ir a la fiesta de la Tirana, es lo más pagano que puedes ver. (...) cuando ya se acaban las fiestas por lo general se va toda la gente y se quedan viviendo en el pueblo 3 o 4 personas. La Cacharpaya recrea lo que la gente que vive ahí dice „Quillagua“, es como el tema de la despedida por eso un altiplano electrónico, una cosa así.

(Ramos, Interview vom 11.03.2011)

Das Stück wird vom Tempo eines ungebrochenen Techno – Rhythmus geführt, der dem Rhythmus andiner Tanzmusik gleicht, und über den Ramos mit Loops seiner Aufnahmen und zusätzlichem Einspielen andiner Instrumente wie der Zapoña, die originale Stimmung des Karnevals einfängt. Binas-Preisendorfer beschreibt den Verweis auf regionale Naturereignisse oder die akustischen Signaturen historisch und räumlich entfernter Gegenden beziehungsweise ihre Imagination als paradoxen Effekt der technischen Überwindung materieller Grenzen im „Hier u Jetzt“ der Klanggewinnung und –verarbeitung (vgl. Binas-Preisendorfer 2010: 209). In der Umsetzung von „intermusikalischen“ Imaginationen, die auch die Vorstellung von Differenz beinhalten“, ist ebenso die Freiheit individueller Entscheidungen im Umgang mit dem Soundmaterial präsent. Ansatzweise konnte ich auch bei der Musik von COBA Wiederholungen von bestimmten musikalischen Elementen feststellen, durch die die persönliche Beschäftigung mit alten und neuen, auf den Klangeindruck fokussierten Techniken der Soundproduktion, und die musikalische Herkunft, über die Basis elektronischer Stilrichtungen, zum Ausdruck kommt.

Die Konstruktionstechnische Kompetenz

Kreative Praktiken sind zu einer Manifestation postmoderner Passion geworden, die sich insbesonders gegen die Imitation von importierten Ästhetiken richtet. Die elektronische Musik - „el folclore universal“ (URL2)? -, setzt sich durch Instrumentarien wie Sampler, Synthesizer, Mischpult und Oszillatoren, und anderen, zusammen. Das Basisinstrument der

elektronischen digitalen SoundtüftlerInnen ist das digitale Sound-Programm. Auf der Ebene der Soundkonstruktion und Anordnung in Tracks stellt sich nicht nur die Deutungsfrage nach Ermittlung des Inhalts, sondern die Frage nach der Produktionstechnik in Zusammenhang mit den örtlichen Bedingungen, der individuellen musikalischen Machart, der Verwendung von Instrumenten, der musikalischen Struktur, dem Klang genauso wie dem Bühnenequipment.

Im Mai 2011 präsentierte Lluvia Acida das zuvor beschriebene Thema „Unidad Popular Electrónica“ im Kulturzentrum *Matucana 100* in Santiago. Die schwarze Bekleidung – manchmal auch mit schwarzen langen Umhängen oder Label – Shirt – ist neben Laptops und Mikrofonen Teil der Basis – Bühnenausstattung. Sowie bei anderen Themen wie *Kuluana*, die seit der engen Zusammenarbeit mit Pueblo Nuevo produziert wurden, wirkt auch hier Mika Martini als Grafiker und Produzent mit. Die Masterisierung übernahm Santiaguiner Pueblo Nuevo – Mitbegründer Djef, und veranschaulicht, dass die Soundabstimmung und technische Zusammenarbeit über örtliche Distanzen erfolgt.

Flor Mono (2009) ist bisher COBAs letztes Alben - Projekt, mit dem er im Alleingang das Mischen von Samplern und analogen Instrumenten zu seiner persönlich kodierten Welt programmiert hat. Gedanken und Sinneseindrücke als Textvorlage notiert er sich während seiner Spaziergänge bei denen er oft Musik hört. Auch geht er oft mit seinem analogen Aufnahmegerät hinaus und nimmt landschaftssonorische Momente mit nach Hause, die er archiviert und in manchen Fällen zu einem späteren Zeitpunkt abstrahiert und in seine Tracks einbindet. Ähnliche Anreize gibt ihm die Sprachentwicklung seiner Tochter Francisca, deren Stimme er kontinuierlich aufzeichnet und zu Sound verarbeitet (vgl. URL64). Sein Interesse gilt vor allem der Komposition, „por eso hago mucha música, con mucho escrito y canción, análoga y etcetera“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011).

Für „das Etcetera“ verwendet er Windows, wobei ihn wie die meisten AudiovisualistInnen die Vorteile der Apple - Software für Multimediacprojekte reizen:

A corto plazo quiero uno. (...) la plataforma del Apple es más estable pero el problema es que todo es muy comercio, (...) en cambio la plataforma Windows, el abanico de programas es mucho más grande. Yo uso el Ableton Life que no esta para Mac. Entonces si tengo un Mac no puedo usarlo.

(Ramos, Interview vom 11.02.2011)

Ramos versucht sich immer wieder bewusst, von der Arbeit mit dem Laptop, seinem Studio, zu lösen, um den Bezug zu den analogen Instrumenten nicht zu verlieren, und um nicht dem ausschließlichen Kopieren von Sounds zu verfallen (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Er

setzt sich selbst Grenzen, die den Quantensprung für die persönlichen Gestaltungsmöglichkeiten durch die Digitalisierung von Klängen nicht schmälern.

Der Amerikaner John Cage, einer der Schlüsselkomponisten für die Neue Musik und Improvisationsmusik des 20. Jahrhunderts, sprach angesichts des offenen Kunstwerks von einem Spannungsfeld „zwischen dem Willen mit dem Material etwas zu machen, und den Vorschlägen die das Material selbst macht“ (Cage, zit.n. Becker 1997: 270), und sah mit der Nutzung des Computers als kompositionsunterstützendes Instrument eine völlig neue Klangwelt vor sich, in der die Komposition als Wechselspiel zwischen streng organisiertem Material auf globaler Ebene und indeterminiertem Umgang auf lokaler Ebene zu Ab- und Eingrenzungen zwingt (vgl. Becker 1997: 267). Ramos weist auf seine Verwendung von Mapuche – Musik hin, die - nicht zuletzt auf Grund des fehlenden Wissens darüber, wie die Instrumente von den Mapuche verwendet wurden – durch ein okzidentales Verständnis arrangiert ist: „(...) para ellos es algo más nativo, más de emoción. nosotros creándolo no buscamos el afinado. entonces vamos abandonando la concepción de la música indígena“. (Ramos, Interview vom 11.02.2011).

Das Experimentieren, die Tonalität der Musik sowie die Integration von Text und Liedern in eigene Kompositionen, waren bei Ramos auch im Umgang mit den Programmen vordergründig gewesen: „era hacer una electrónica como un camino que pasará por diferentes tópicos de la electrónica“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Als er mit der Montage von den Tracks auf *Flor mono* begann, verfügte er zu allererst über „una percusión muy bacán y a esa le eliminé un filtro y de ahí me empecé a volver loco con mi música e instrumentos ejecutados por mí, subir a una terraza de un edificio y pincharlos, eso era como la escencia del disco“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Ramos beschreibt die digitale Machart des häufig genannten Beat oder „Rítmico latino“:

Es como estar con un batero. The Chemical Brothers usan ese beat, es caja batería, entonces si yo mezclo ese beat con un house y voy comprimiendo sonidos, van quedado como miles de capas es como hacer una torta. Yo creo es como cocinar con muchos ingredientes y a la larga sale algo. (Ramos, Interview vom 11.02.2011)

Die Montage mit Hilfe der Programme ist für Ramos ein intuitiver, additiver, Prozess, der viele Stunden an Erfahrung und Spielerei mit dem Programm impliziert. Das Basiswissen hat er sich von einem Bekannten, der Tontechniker ist, zeigen lassen. Er meint aber auch, dass er gerne eine kompetente Person kennen wollen würde, die ihm konstant bei der Masterisierung hilft: „Todavía no encuentro a un ingeniero que realmente sepa colocar una wea electrónica, por ejemplo aquí en el norte hay muchos ingenieros que sabe pelear bueno por una banda de

metal. En el norte de Chile, el metal y hiphop es lo que más hay, sin hablar de tanta reggeatón y esas cosas. Hay mucho conocimiento y hay mucha banda, y hacia al sur empieza variar un poco cachay, ni siquiera folclorista“ (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Vor allem für Live-Auftritte, für die er seine elektronischen Themen immer neu mischt, wäre ein/e verlässliche/r TontechnikerIn wünschenswert. Speziell den Text erneuert er für Live-Versionen, wobei er an speziellen Stellen Zeilen ausblendet, deren unterschwellige Nachrichten bei bekannten Texten wie von Violeta Parra oder Victor Jara durch die Lücke von der Mehrheit der Personen begriffen werden. Er zeigt damit, dass im zeitgenössischen Kontext Folkormusik als politisch verstanden werden kann. Das würde zumindest seine nachvollziehbare Einschätzung bestätigen, darnach Musik mit Versatzmaterial von Violeta Parra oder Victor Jara auf lange Sicht eine sichere Hörerschaft finden, da diese und andere populäre Sounds auch noch in 40 Jahren Teil des nationalen Gedächtnisses sein werden (Ramos, Interview vom 11.02.2011). Ein wichtiger Aspekt ist, dass es sich bei Referenzen auch um nichtmusikalische - also soziale, politische oder aber auch unpolitisch biografische Referenzen, die in Bezug auf sozi-kulturelle und politische Rahmenbedingungen zu betrachten wären - handeln kann.

In seinem narrativen Mikrokosmos schließt sich Ramos den Stimmen der Gegenkulturen an, die Medienautonomie und Selbstbestimmung fordern, an. Mit Portal Gleba und der momentanen Verwurzelung in Antofagasta arbeitet er in seinem eigenen Rahmen: „Disfruto del hecho de crear cuando termino el tema o con las manos con la guitarra, con lo que sea. Lo otro es mostrarlo y tengo claro que a alguien le guste o no, esta bien (Ramos, Interview vom 11.02.2011).

Das Konzept der Netlabel hat für Lluvia Acida als in der Abgeschiedenheit lebende Musikgruppe einen hohen Stellenwert. Wie viele chilenische NetzmusikerInnen, hat Lluvia Acida unterschiedliche Alben auf Jacobino Discos, Dilema Industria, 001 Netlabel (vgl. URL38, 39) und Pueblo Nuevo (als Referenzlabel) und befürwortet die freie Nutzung des Sounds. Gecovert wurde unter anderem „Hotel Kosmos“ von der „banda sonora“ Muza in New Mexico (vgl. URL40), „Omora“ von dem Chilenen Fiat600 (Miguel Conejeros der Pinochet Boys) (vgl. URL41), „Nieve“ von DeJaneiro, dem experimentellen Projekt des Sängers von Denver (vgl. URL61), und „Xieijaus“ von Felipe Baradit von Epa Sonidos (vgl. URL52). Sie haben ebenso virtuell mit den santiaguiner LiedermacherInnen Chinoy, Camila Molino und Gepe – einige ihrer Musikclips sind wie für Lluvia Acida vom Multimediakollektiv SURE realisiert worden (vgl. URL53) - zusammengearbeitet. Die Kooperation mit einer Reihe von santiaguiner ElektronikerInnen zeigt sich aber nicht nur in Form von Remixes und Kompilaten wie *Cruze de caminos* (2010), sondern durch

gemeinsame audiovisuelle Installationen. Diese sind zum Beispiel mit dem Colectivo de Electrónica de Santiago (CES) - das aus Claudio Pérez (001 Records, Usted no!) und Alejandro Albornoz (Mankacen, Arteknia) besteht - im Sala Master des Radios der Universidad de Chile (2005), oder der Performance von *Kuluana* mit Mika Martini am „II Festival Audiovisual de Mitos“ in der Cinemateca Nacional del Centro Cultural Palacio de la Moneda (vgl. URL60), die auch klangräumlich besondere Veranstaltungen darstellen.

Für Chequeulaf richtet sich das musikalische Projekt Lluvia Acida gegen den Zentralismus Santiagos, der nicht nur ökonomische Ungleichheiten, sondern besonders den Verlust lokaler Identität - die in Magellan eine sehr ausgeprägte ist - impliziert (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Früher orientierte er sich als Musiker an der Imitation von angloamerikanischer Popmusik. Mittlerweile sieht er sich mit Lluvia Acida als Repräsentant eines Ortes, und nicht in derselben Linie der elektronischen Musik Chiles stehend, „pero nosotros también queremos apoyar la música chilena (...) nosotros no creemos en el arte por el arte, creemos en el propósito, en una idea, en una opinión, el artista no debe ser neutro, tiene que tener una opinión para la vida en la sociedad“ (Chequeulaf, Interview vom 27.03.2011). Hans Magnus Enzensberger schreibt, dass die Arbeit an den Medien individuell immer nur insofern möglich ist, als sie gesellschaftlich und damit auch ästhetisch irrelevant bleibe (vgl. Enzensberger 2002: 261). Über die Musik der Neuen Medien, die heute weltweit potentiell hörbar ist, sind also Aspekte des Folklores in neuen Kontexten - denen alternativer *Substreams* - erreichbar.

Mit der Musik von Lluvia Acida habe ich mir gezielt ein Beispiel ausgesucht, das sehr stark Bezug auf die Geografie und Nationalkultur eines regionalbewussten Teils innerhalb des nationalen Territoriums Chiles nimmt. und bestätigt, dass durch die lokalen Referenzen die Aufmerksamkeit anstieg, und die Musik vielleicht bei Personen und Gesellschaftsgruppen ankam, die keine VerfechterInnen des Electro – Industrials oder anderer experimenteller, elektronischer Musik sind und dieselbe kulturelle-symbolische Reflexivität globaler Symbole teilen. Hierbei spielt der/die MusikerIn und die Verwendung des Sounds für die Vermittlung/Unterstützung zivilgesellschaftlicher Anliegen im Konflikt mit der institutionellen/staatlichen Handhabung. Internationale Trends charakterisieren laut Canclini die Eigenschaften der Avantgarde, bei der er jedoch eine Suche nach ästhetischer Erneuerung mittels kultureller Zuschreibungen, die mit dem kritischen Interesse an einer Neubestimmung dieser stattfindet, beobachtet (vgl. Canclini 1999: 63). Die Musik von Lluvia Acida zeigt, dass mit Hilfe des historischen Erbes nicht „nur“ ein musikkultureller sondern auch politischer Nutzen kreiert wurde. Canclini hat weiters darauf hingewiesen, dass die Erforschung von „the cultural need to confer a denser meaning on the present and the political need to legitimize the current

hegemony by means of the prestige of the historical patrimony“ (Canclini 1999: 28), notwendig ist. Das Echo vergangener Kulturen, Geschichten und sozialhistorischer Ereignisse in der Musik von Lluvia Acida, ist in eine neue Soundkreation eingebunden, die inhaltlich das Ergebnis persönlicher, ortsbezogener, Interessen ist, die sie – davon inspiriert – in ihren Grundansätzen mit internationalen Nischen experimenteller Avantgarde – MusikerInnen teilen. Indem die Bedeutung von Orten im Prozess der Musikkonstitution, der „música electrónica de la Patagonia“ berücksichtigt wird, haben sie eine Bezeichnung für die biographische und gesellschaftlich einmalige Lokalisierung gewonnen, in der auch Kulturen von Ethnien bezeichnet werden, auch wenn diese dokumentiert längst verschwunden sind. Die Faszination für die sonorischen Stimmen, die neben Alltagsgeschichten von geisterhaften Legenden erzählen, ist als „musikalischer Stoff“ eine Konsequenz des Interesses an Science – Fiction und dem Horror des Industrierror und hegemonialer Machtverhältnisse, gegen die Position ergriffen wird. Die Verbindung von Musik und Raum über die (geräuschlichen) Gegebenheiten des Ortes ermöglichen die Schaffung eines Sounds, der – in Verwendung von spezifischen Musikinstrumenten, Rhythmen und Sprachen – auf der symbolischen Ebene die Identität des Ortes bestätigt.

AUSGANG

Im Zuge dieser Arbeit waren Netlabels Anknüpfungspunkt für die Beschäftigung mit einem Teil einer Musikgemeinschaft, die sich in Chile, zum Großteil in der chilenischen Hauptstadt Santiago, verorten lässt. Diese ist maßgeblich von elektronischen Produktionsbedingungen, die die Arbeit von MusikerInnen grundsätzlich individualisiert hat, abhängig und geprägt. Dabei handelt es sich um eine lokale Interessengemeinschaft chilenischer Netlabel-Gruppierungen, die sich über das Web persönliche Kommunikationskanäle errichtet haben, über die sie sich mit stilistisch unterschiedlichen Soundkreationen repräsentieren. Die ständige Erweiterung der Bandbreite und Übertragungsgeschwindigkeit ermöglicht eine Alternative zum Mainstream und erleichtert die Bildung einer internationalen Interessengemeinschaft, in der die MusikschaFFenden und BetreiberInnen von Netlabel - Webseiten an kein kommerzielles Label zur Musikverbreitung gebunden sind, sondern ihre Tracks auf mehreren Plattformen kostenfrei ins Netz stellen. In Chile gibt es rund zwanzig Netlabels, die das Gratis – Konzept als Produkt des medialen Fortschritts und gesellschaftlichen Subsystems heranziehen, und abhängig vom Grad Ihrer Organisation und musikalischen Erfolgen, weitreichendere mediale Präsenz aufweisen. Das „Konzept des Netlabels“ hat auch die Relevanz, da sich die MusikerInnen über dessen Netz ausdrücken und Netzwerkzusammenhänge erkennbar sind, die eine transnationale Selbstorganisation und Kommunikation implizieren. Pueblo Nuevo und Jacobino Discos sind zwei Netlabel ähnlicher thematischer Ausrichtung, über die sich mein nicht-virtueller Erkenntnishorizont rund um die chilenischen Netlabel - Gruppierungen aufgebaut hat. Die Aussage, „Pueblo Nuevo es un netlabel político, ideológico - por su nivel profesional lo tratan como un netlabel industrial“ (Gerardo Figueroa Rodríguez, Interview vom 22.03.2011), trifft die Ansicht, dass es zwei Varianten von Netlabels gibt. So gibt es auch chilenische Netlabel von unabhängigen MusikerInnen, wie Quemasucabeza und Algorecords, die über die Netlabelplattform – die in dem Fall als sehr erfolgreiche virtuelle kostenpflichtige Labelgeschäfte fungieren – versuchen, aus dem sozioökonomischen Modell einen finanziellen Wert zu erzielen, und ihre Musik ähnlich einem kommerziellen Produkt der Kulturindustrie zu vermarkten.

Die experimentellen ElektronikerInnen Chiles vertreten grundsätzlich die erste Variante, mit der sie für das Ideal des freien Zugangs zu Programmen und Musik eintreten. Fragestellungen zu den Faktoren, die speziell die Aktivitäten dieser NetlabelmusikerInnen aus Chile beeinflussen, der Ankoppelung dieser an die Bedingungen der Lokalität, Bezugspunkten, die die Auseinandersetzung und Ästhetik der Musik prägen, sowie

Charakteristiken der Arbeit der MusikerInnen mit Instrumentarien Neuer Medien, waren für diese Arbeit richtungsweisend. Zwei Leitdiskurse haben sich dabei herauskristallisiert: der Diskurs der Musik an sich, und damit in Verbindung die emische Perspektive, die dem persönlichen Diskurs von MusikerInnen Geltung verschafft, und jenen, der verstärkt die Nutzung neuer Medien als globalen Akt lokaler Gruppen einbindet.

Neben zentralen theoretischen Bezügen zu Néstor Canclinis Konzept der Deterritorialisierung und kultureller Hybridisierung, sowie zur (kulturellen) Globalisierung, bietet das Post-Subkultur-Modell von Rupert Weinzierl eine wichtige theoretische Perspektive auf subkulturrähnliche Produktionszusammenhänge. Als solche habe ich die Produktionsbedingungen der chilenischen NetlabelmusikerInnen interpretiert. Weinzierl versucht die aus Subkulturtheorien hervorgegangene Dichotomie „Underground versus Mainstream“ zu überwinden, und forciert den Eindruck eines relativ unhierarchischen Neben- und Miteinanders von nicht mehr allzu strikt voneinander geschiedenen Stilrichtungen, das in Bezug auf die Projekte der Netlabels zutrifft. Die unterschiedlichen stilistischen Segmente der Netlabelmusik habe ich mit Weinzierts Definition als *Substreams* bezeichnet. Als solche nützen sie die neuen Informations- und Kommunikations-Technologien sehr intensiv, agieren stilistisch weitaus pluralistischer als „historische“ Subkulturen, und versuchen, politisches Engagement mit Spaß zu verbinden. Mit Hilfe der Gliederung in unterschiedliche Bereiche durch Appadurais stark vernetzte *Techno-, Finance-, Ideo-, Media-, und Ethnoscapes*, sind verschiedene Faktoren der Musikproduktion, Interaktion und des Musikdiskurses rund um die lokale „Netlabel-Szene“ zu Tage getreten. Einer davon ist die Vergemeinschaftungspraxis, die die praktische Mediennutzung verstärkt möglich macht, und gleichzeitig ein wesentliches Merkmal der multimedialen Umwelt dieser Kommunikationskultur ist. Das beinhaltet das Wissen über die Entwicklung von Musik, die diese MusikerInnen heute sehr stark über digitale Plattformen und interaktive Foren, in denen sie sich über kostenlose individuelle NutzerInnenprofile zu den weltweit verstreuten Musikszene und Technologiebegeisterten platzieren, beziehen. Die Recherche hat gezeigt, dass die MusikerInnen über das Geschehen in ihren spezifischen globalen Musiknischen bestens informiert sind. Im Bereich der *Technoscapes* hat sich bestätigt, dass die Demokratisierung der Produktionsmittel und des Vertriebs, sowie die Senkung der „Suchkosten“ beim Aufspüren von Angeboten – die drei nach Chris Anderson erfassten Wirkungsmechanismen des „Long Tail“ (vgl. Anderson 2009a: 63ff) - sowohl bei der Beschaffung als auch für die Distribution von Musik und Musikgeräten mehrere und vor allem kostengünstigere Möglichkeiten bieten. Auf dieser Ebene, ergibt sich gewissermaßen ein Peer-to-Peer – Austausch, durch den der ökonomische

Faktor dank der grenzüberschreitenden Entwicklungen digitaler Technologien und frei zugänglicher Multimedia-Projekte weniger ins Gewicht fällt. Ein verändertes Konsumverhalten des Individuums zur Konsequenz, erhöht dieses den möglichen Nexus zwischen den unterschiedlichen sozialen Praktiken ebenso wie die Aneignung des symbolischen Angebots vía Internet. Der Technologie – Fetisch, der, abhängig von Geschmack- und Stilrichtung, in unterschiedlichen Ästhetiken der Medienkunst zum Ausdruck kommt, ist hier eng an einen Fortschrittsgedanken gekoppelt, demnach das Ideal ungehinderter Zirkulation von Ideen und Artefakten in der Verantwortlichkeit von unabhängigen Gruppen und Individuen liegt. Dem Anspruch auf die Freiheit der Experimentierkunst und auf die künstlerische Unabhängigkeit bietet die Nutzung der Neuen Medien – für die der Computer das wichtigste Instrument darstellt - völlig neue Möglichkeiten an. Die absolute aber auch eingeschränkte Freigabe eigener Inhalte, die die gegenseitige Vermehrung, Erhaltung und vor allem Fusion innerhalb des gemeinsamen Materialpools vía Netlabel unterstützt, und die konstante virtuelle Präsenz, zählen zu den Charakteristika, die die Arbeit dieser MusikerInnen mit Neuen Medien auszeichnet. Der persönliche Austausch vía Internet, die Einrichtung von Heimstudios und die vereinfachte Produktionskette durch den Fortschritt der Technologie begünstigen die kleinen (Avantgarde) Labels, die ohnehin nur in speziellen Nischen, die in Lateinamerika im Vergleich zu Europa noch eine viel geringere Rolle spielen, sichtbar sind. Die mediale Berichterstattung über die Netlabels und MusikerInnen findet meist in Medienblogs und -Magazinen sowie Vernetzungssträngen innerhalb der Szenen statt, in der dem Lokalen mehr Stellenwert eingeräumt wird, und die auf die virtuell vor allem ExpertInnen beziehungsweise „Mitglieder“ ähnlich orientierter *Substream* - Manifestationen stoßen. Selten aber doch wird über die Tätigkeit und Ziele der MusikerInnen in nationalen Tageszeitungen berichtet, und auch in internationalen Zeitungen ist die unabhängige Musik Chiles vertreten. Das Bild bestätigt die Einschätzung, dass Netlabels in der Öffentlichkeit eher schwach wahrgenommen werden. Trotzdem kann gesagt werden, dass Dank World Wide Web erkannt und mediatisiert wird, was in musikalischer Hinsicht unter den SelbstvermarkterInnen vor sich geht. Die Zirkulationsebene dieser führt dazu, dass „die nationalen geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen“ (Beck 1996: 48) vía *Media- und Ethnoscapes* zu Gemeingut werden. Das mag einerseits zutreffen, andererseits ist dies jedoch auf die symbolische Politik der Medien angewiesen und von deren Verbreitungsgrad abhängig, für den das Internet den besten Kommunikationsmechanismus verspricht. Auf lokaler Ebene steigt die Aufmerksamkeit aber auch durch Veranstaltungen und den Versand von Musik an Radiostationen und

Musikmagazine, die in Chile zum Beispiel in dem seit 2009 stattfindenden Musikzirkel „Primer Encuentro de Netlabels Chilenos *Noa Noa 2.0*“ gesehen werden kann. Ohne derartige Vermittlung können Netlabels zwar viele HörerInnen erreichen, diese sind jedoch über die Welt verstreut, wodurch sich sehr schwer eine größere Anhängerschaft mit regionaler Zentrierung, die für Konzerte und Veranstaltungen wünschenswert ist, aufbauen lässt, was sich auch auf die finanzielle Verfügbarkeit – die *Financescapes* – auswirkt. Die Mehrheit der MusikerInnen ist auf ihr eigenes finanzielles Einkommen angewiesen und verdient im populärkulturellen Feld – zum Beispiel als Dj, GrafikdesignerIn, SoundingenieurIn – ihren Lebensunterhalt. In vielen Fällen sind sie in sozialen und kreativen Berufsfeldern tätig, die sie durch die Nutzung ihres spezifischen technologischen Wissens grenzüberschreitend und projektbezogen erweitern können. Projektbezogene institutionelle Zusammenarbeiten und externe finanzielle Unterstützung gibt es, wenn auch in geringem Ausmaß. Sie sind ökonomisch notwendig und förderlich, um längerfristig als relevant wahrgenommen zu werden. Die physischen Veranstaltungsorte in Santiago sind in keinem stabilen Kreativmilieu zu lokalisieren, was nicht zuletzt durch den zu geringen beziehungsweise fehlenden institutionellen Support begründbar ist. Hinzu kommt, dass die Distanz der ideologischen Landschaft zur konservativen Regierung und ihrer neoliberalen Politik ein wesentlicher Grund ist, weshalb als Gegenmodell nationalstaatlicher Bürokratien staatsinstitutionelle Unterstützung, die ohnedies rar ausfällt, vermieden wird.

In Betrachtung der chilenischen Netlabels, haben sich Merkmale bestätigt, die Hänel in seiner Definition „der Netlabel-Kultur“ als charakteristisch beschreibt (vgl. Hänel 2008: 17). Unter anderem zählen dazu Eigenschaften wie Interaktion, Netzwerkcharakter, das Vorhandensein von Eliten, eine gegensätzliche Ausrichtung gegenüber etablierten Gesellschaftsformen sowie Treffpunkte und die Möglichkeit der sozialen Verortung. Grundzüge wie Hybridität, unkonventionelle Produktion und kommerzielle Marginalisierung – die schon der Stadtforscher Manuel Tironi, dessen Doktorarbeit über die „experimentelle Musikszene Santiagos“ miteinbezogen wurde, festgehalten hat (vgl. Tironi 2010: 32) – machen sich zum Beispiel in der propagierten Kurzlebigkeit physischer Räume bemerkbar, die auf den Mangel an Alternativen und ökonomischen Ressourcen zurückzuführen ist. Prinzipiell handelt es sich bei den Liveauftritten und der Live-Elektronik, um Veranstaltungen eines „Kreises von Eingeweihten“, der versucht, für sich und subkulturelle Interessensnischen der Gesellschaft Raum zu schaffen. Allerdings ist dieser bis auf einige wenige gut besuchte Veranstaltungen in seinem performativen Ausmaß einer kleinen bekannten „Anhängerschaft“ gewidmet. Der symbolische Wert der Kulturarbeit, und der Austausch von *Peer-to-Peer*

innerhalb der lokalen Szene sind ein wichtiger Bestandteil des musikalischen Treibens. Die globale Aufmerksamkeit, auf die mit den *Mediascapes* hingewiesen wurde, kann dazu führen, dass sich durch eine positive Reputation auf globaler Ebene die lokalen Handlungsfelder ausweiten. Sie bestätigt in jedem Fall einzelne AkteurInnen und motiviert, Teil des laufenden Informationsflusses zu bleiben. *Differenz* bildet sich dabei auch als Medienkonstrukt heraus, das als Aspekt der subkulturähnlichen Produktionszusammenhänge zumindest temporär und partiell von einer „verwertbarkeitsorientierten“ Politik übernommen wird. Bisher hat das bei den chilenischen Netlabel-MusikerInnen trotz steigender Professionalität und Erfolgen mit keinerlei radikalen Auswirkungen stattgefunden. Durch die Verwendung von Ressourcen aus der Populäركultur, die mobilisiert und in populäre Oppositionsformen transformiert werden, treten in den *Substreams* auch popkulturelle Elemente in neuen subkulturähnlichen Produktionszusammenhängen auf, so zum Beispiel in der lokalen elektronischen Popmusik wie unter dem Netlabel Michitarex zu finden, wo man nicht davor scheut, Kitsch - Trend und Farben des Synthie-Pops der achtziger Jahre wiederzubeleben, der ein breiteres Vermarktungspotential als die Elektroakustik in sich birgt. Generell setzen die NetzmusikerInnen mehrere, auch stilistisch, unterschiedliche Musikprojekte innerhalb der *Substreams*, in verschiedenen Kombinationen, um. Meinen Prognosen nach wuchert mit steigender ökonomischer Kapazität *Pop* auch in Chile zu einem gesellschaftlichen Subsystem heran, in dem *Substream* – Netzwerke entgegen separatistischer Underground – Strategien eine „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ (vgl. Weinzierl 2000: 118) durch Allianzen von Minoritäten eingehen, sodass (musikalische) Subkulturen zumindest temporär zusammenwachsen und Gemeinsamkeiten anstelle von *Differenz* hergestellt werden, beziehungsweise auch aus diesem Grund unterschiedliche Stilrichtungen einem offenen Prinzip nach miteinander agieren.

Mit der bewussten Zirkulation kulturell markierter Unterschiede unterstützen Segmente virtueller Gruppen die Aufmerksamkeit auf nationale Politiken und Konflikte – Beispiele wurden vor allem in Bezug auf den Konflikt zwischen dem Staat und den Mapuche – Gemeinschaften, nationalem Eigentum und indigenen Rechten, genannt – und positionieren sich damit in Bezug auf lokale Realitäten und Historien. Den Fokus auf die Herstellung kulturell-symbolischer Verantwortung in Ausübung ihrer Musikpraxen und der Politisierung von Sound haben die beiden Netlabel Pueblo Nuevo und Jacobino Discos hervorgerufen. Allein die Namensgebung Jacobino Discos spielt auf den Jakobinerklub und die Ideale der französischen Revolution an, während der Name Pueblo Nuevo auf das Lied „Pueblo unido“ der chilenischen Gruppe Quilapayún, die Teil des Neuen chilenischen Liedes war, verweist.

Auch die Ästhetik des Logos von Pueblo Nuevo ist mit roten Flaggen auf schwarzem Hintergrund - Symbole verschiedener revolutionärer Bewegungen in Lateinamerika, ebenso wie der anarchistischen Arbeiterbewegungen - darauf ausgerichtet. Das ideologische Referenzsystem wie im Logo von Pueblo Nuevo ist Teil einer sozialen Konstruktion, die Canclini in Bezug auf die transkulturelle Avantgardekunst und dem Aufkommen einer Ästhetik, die symbolisch aus einer Reterritorialisierung schöpft, die nicht nur mit einer nationalen sondern ideologischen Identität, in der Südamerika die nächstgrößere zusammengehörige (imaginäre) Einheit bildet, ist. In diesem medialen Prozess kommunikativer Deterritorialisierung alter und neuer symbolischer Produktionen ist eine Reterritorialisierung verankert, die auch gleichzeitig "Teil jener globalen Bewegung der Restrukturierung, die „Postmoderne“ genannt wird" (Lechner/Güell 2004: 398), darstellt. Das Erneuern „alter musikalischer Ressourcen“ ist eine Charakteristik ästhetischer Innovationen innerhalb des internationalen Trends experimenteller Soundproduktion. Aus dem Angebot, das dadurch bereit steht, sprechen sich die MusikerInnen für die Kreation von Sounds aus, die auf Komponenten des soziokulturellen Hintergrundes beruhen. Indigene Stimmen und traditionelle Instrumente, die in den Soundbeispielen unter anderen zu hören sind, stellen mittels Sampling auch das Material moderner Musikkonzepte dar, und werden erst dadurch in neue Formen des Memorierens gestellt, dank dieser sie global sichtbar gemacht werden. Die Gemeinsamkeit dieser Sounds besteht darin, dass sie als experimentell, und weil nicht Teil der Massenkultur, als subkulturell bezeichnet werden, und in den meisten Fällen elektronisches und akustisches Klangmaterial kombiniert wird. Die Mehrheit der Netlabelmusiken bricht als Hybridform auf unterschiedliche Machart und durch verschiedene Bezugssysteme technische und medienindustrielle Systeme auf. Musikalische Echos in Kombination mit elektronischen Soundstrukturen, lokaler Folkloremusik, traditionellen Instrumenten und lokalhistorischen Medienzeugnissen, werden durch den technischen Prozess der Soundaneignung in mutierter Form wiedergegeben. Das Soundsampling stellt dabei ein wesentliches technisches Programmverfahren dar, das die Unterscheidung von Original und Kopie sinnlos erscheinen lässt, und das Klangbild der gegenwärtigen Computermusik – Kultur prägt. Die besondere Diversität, die sich beispielsweise durch solche Soundmaterialien in Kombination mit elektronischem Klangmaterial ergibt, kann als individuelle kreative Ressource letztlich nicht auf das Konzept der kulturellen Differenz reduziert werden. Im Rahmen globaler Verflechtungen bringt kulturelle Hybridisierung verschiedene Facetten der Beziehungen zwischen dem Lokalen und dem Globalen zum Ausdruck. Die Mobilisierung kultureller Differenzen beschreibt Appadurai als (kultur)politisch, durch die Geschichten und

Erinnerungen - mit dem Ziel, stärker wahrgenommen zu werden – in das transnationale Handlungsfeld eintreten (vgl. Appadurai 1996: 10). Daraus ergibt sich eine Hybridkultur, in der Appadurai eine Umgestaltung sogenannter „westlicher Elemente“ durch Kulturen, die dadurch, wie etwa in der internationalen Musikszene, „dritte Kulturen“ (Appadurai 1996: 154) entwickelt, und für die Rolle des Lokalen bei der Rezeption nicht unterschätzt werden darf. Die chilenische Musikgeschichte verdeutlicht, dass die Musiken Chiles von unterschiedlichen ausländischen Einflüssen geprägt sind. So auch die elektronische und experimentelle Musik, die ganz besonders über viele Jahrzehnte ausschließlich in der Hauptstadt vorzufinden war und dessen Produktion durch den konservativen Nationalismus über Jahre außerhalb der wichtigen Zirkel für die musikalische Diffusion gehalten wurde. Auch unter dieser Avantgarde gab es Positionen, die in den Populärmusiken den Anreiz zur Schaffung einer chilenischen Avantgarde-Musik angesichts der Unabhängigkeit gegenüber europäischen Strömungen sahen. Über den Versuch, durch die Musik eine von sich selbstausgehende nationale Identität und postkoloniale Unabhängigkeit aufzubauen, wurden ländliche Populärmusiken in der Stadt integriert, und durch politische Lieder der Nueva Canción – SängerInnen zu Symbolen des Widerstandes gegen das Militärregime Augusto Pinochets, unter dem ein großer Teil dieses Repertoires zerstört wurde. Die Pinochet – Diktatur, die von 1973 bis 1990 dauerte, hat(te) große Auswirkungen auf Migrationsbewegungen und die Präsenz chilenischer Musik(erInnen) außerhalb des Landes – also im Exil - ebenso wie auf die Musikproduktion innerhalb der Landesgrenzen, die sich zu jener Zeit hauptsächlich über universitäre Kreise verbreitete. Unter ihm kam es 1982 zu einer ökonomischen Krise in Chile, die das Ende des Vinyl und das Erscheinen des Kassettenformates, das erhebliche Konsequenzen für den Konsum und Gebrauch von Musik sowie als kulturelle Disposition für das Tüfteln mit Sound hatte, bewirkte. Der Impuls der im Radio gehörten Musik ging überwiegend vom ausländischen Musikmarkt aus. Mitte der Neunziger waren es rund zehn chilenische Bands, die in den Radios von Santiago zu hören waren. Parallel zu dem aufkommenden Interesse von EMI an chilenischen Rockbands, die die Entwicklung unterschiedlicher und authentischer Stile hervorriefen, wurden im vergangenen Jahrzehnt Schritte vorgenommen, um die Verbreitung nationaler Musik zu steigern. In der lokalen Populärmusik begann die Inanspruchnahme der Elektronik, die Statistiken zufolge von nur drei Prozent der chilenischen Bevölkerung konsumiert wird, mit dem Progressiven Rock, und etwas später durch den New Wave und Techno – Einflüsse, die das Oeuvre international bekannter chilenischer Musikgruppen wie Los Jaivas, Los Prisioneros und Electrodomésticos bestimmten. Dabei handelt es sich um Beispiele unterschiedlicher

Musikfusionen, die sich durch die digitalen Möglichkeiten in neuen Musikproduktionen fortsetzen, in dem auch in solchen Einflüsse lokaler Realitäten und musiktraditioneller Kontexte Wirkung verschafft wird. Bei den empirischen Beispielen dieser Arbeit handelt es sich um Inhalte, die sehr stark den Sound verorten, reziprok lokale Orte repräsentieren, und veranschaulichen, wie die MusikerInnen Lokalität im digitalisierten globalen Raum schaffen. Imaginationen - „the imagination as a social practice“ (Appadurai 1996: 31), als Orientierungsanleitung für den Irrgarten digitaler Vernetzung - sind auch für die MusikerInnen ein Aspekt des musikalischen Auswahlverfahrens in globalen (symbolischen) Aneignungsprozessen. In den *Mediascapes* wird oft - sowohl über das Visuelle als auch das Textuelle - sehr stark das narrative Potential des Sounds als Output von Vorstellungen, als „accounts of strips of reality, and what they offer to those who experience and transform them in a series of elements“ (Appadurai 1996: 36), hervorgehoben. Das Verhältnis und Ausmaß von Lokalisierung und Globalisierung, das auf diesem Weg aufspürbar ist, wurde unter anderem anhand biografischer und organisatorischer Inhalte erfragt, in dem der Sound als Produkt von Imaginationen, die nicht nur, aber auch als politisch motiviert behauptet wurden, genannt werden kann. Die Verwendung des Begriffs *sonic narrative* impliziert dazu kontinuierliche Dialoge, das Narrative, das sich aus der musikalischen Kombination von Charakteristiken wie Lyrik, Stimme, Instrumentation, Melodie, Rhythmus und Klang ergibt, und die Annahme, das Sounds Teil der breiteren Sozialhistorie sind (vgl. Burkhalter 2009: 177), an die durch die Politisierung von Sound angeknüpft wird. Aus diesem Grund wird auch auf chilenische Musik der Vergangenheit, die mit dem Wissen um ihren historischen Kontext zu betrachten ist, zurückgegriffen. In den Sounds wird auch gleichsam Bezug auf das Phänomen Globalisierung genommen, das die Aufmerksamkeit auf die globalen Asymmetrien und Diversitäten lenkt, die auch politische Bezugspunkte in der Ästhetik von den Musiken sind, die im Umgang mit Sound als *Sonic narrative* zum Ausdruck kommen. Mit dem Verständnis von Beck, ist die Vorstellung von Gemeinsamkeiten durch die Symbolwelten globaler Kulturindustrien nicht mehr unbedingt an den geopolitischen Raum und seine kulturellen Identitäten gebunden (vgl. Beck 2007: 117). Sie ergibt sich aus jenem widersprüchlichen Prozess, der eine sogenannte „Glokalisierung“ hervorruft. Auch in Chile, dem Puls der Zeit entsprechend, war die Entdeckung der anglosächsischen Subkultur rund um den New Wave der Avantgarde, zu der sich eine Verbindung mit der Popkultur und jugendlichen Masse über die Musik herstellte, fundamental. Sie ist Teil einer Entwicklung, durch die die Massenkommerzialisierung bis heute ein Thema darstellt, das populäre Aspekte in elitäre und gegenkulturelle Kunstmärkte eingeführt hat. Es entstand weiters eine starke

kulturelle und politische Untergundbewegung, die nicht dem Schema einer links-orthodoxen Haltung nachging, sondern vielmehr dem künstlerischen Spiel statt dem Abhalten politischer Konferenzen als Element eines revolutionären Kampfes Vorrang erteilte, gab. Mit dem Ende der Diktatur und dem langsamem Rückweg in die Demokratie erlebte die chilenische Gesellschaft einen verstärkten Eventismus, durch den die alternative Musikszene, zu der sowohl die „Mainstream-alternative“ Subszene als auch die avantgardistischeren Gruppierungen zählen, vor allem seit den 1990ern stetig gewachsen ist. Die medientechnische Entwicklung ab den 1990ern begünstigte auch die steigende Anzahl der Festivals und Szenen, die sich auf die Vielfalt elektronischer Musik spezialisiert haben. Durch die Formierung virtueller Gemeinplätze wie der Netlabels entstand die größtmögliche Reichweite für die regionale elektronische Musik. Durch das Medium Internet haben sie sich zusammengefasst mehr oder minder als repräsentative nichtkommerzielle Nische etabliert, in die ich durch den medienempirischen Zugang und die Offenheit einzelner Personen Einblicke gewinnen konnte. Die individuellen Hintergründe sowie Einflüsse, die unterschiedlich sein können, basieren unter anderem auf der musikalischen Passion, der Teilnahme beziehungsweise der Verselbstständigung des (digitalen) Sozialen, und vielleicht der Hoffnung darauf, ein Teil einer Musikgeschichte zu sein, die den Leistungen von PionierInnen und GesellschaftsinnovatorInnen gewidmet ist. Solch eine Hoffnung ist nicht abwegig und entsteht zuletzt auf Grund der medialen Reputation, die durchaus berechtigt ist, deren Einfluss in Zeiten des medialen Überflusses aber auch nicht überbewertet werden darf. Nichtsdestotrotz ermöglicht das Web 2.0 MusikerInnen die Bekanntmachung selbstorganisierter Aktivitäten, die, unterstützt durch fachspezifische Magazine und MediatorInnen, über die mediale Verbreitung und Selbstvermarktung soziale Netze ausbauen, stärken, und trotz physischer Verstreutung örtlich lokalisierbar sind. Die Verdichtung von Kommunikationsräumen als Konsequenz der Globalisierung durch das Internet hat damit die Bedingungen der Produktion (die für MusikerInnen außerhalb des urbanen Zentrums nochmals erschwerend sind) neue Symbolwelten, in denen lokale Kulturen als globale Rohstoffe eingesetzt werden, und auch die Wahrnehmung und die Reproduktion von Lokalität – nach dem Motto *Global denken, lokal handeln* – grundlegend beeinflusst. Das bringt mich dazu noch einmal zu betonen, dass die errungenen medienspezifischen Mittel und globalen Ströme für die Anknüpfung der Aktivitäten der einzelnen AkteurInnen an die *Substreams* eine essentielle Bereicherung darstellt, und hoffe, dass ich mit dieser Arbeit die Wirkung und das Handlungsfeld globaler Verflechtungen sowie Bedeutung und Konsequenzen für diese vía Netlabel repräsentierten chilenischen MusikerInnen ansatzweise veranschaulichen konnte.

Resumen en español

„Nativos digitales“ de Chile y sus recursos de sonidos *Netmusic(os) en comunidades on-line y off-line*

El foco central de esta investigación está relacionado con la producción musical de músicos chilenos que difunden su música gratis a través de netlabels. La mayoría de los netlabels tiene su origen en la capital Santiago de Chile, dónde sus operadores organizan eventos, participan en conciertos y ciclos musicales. Esas plataformas virtuales representan colaboraciones de aficionados al sonido que desde hace poco han recibido una atención medial aumentada, que incide en la difusión musical en el mundo global. Esta depende y forma parte de las condiciones de producción electrónicas, que han sido influenciadas básicamente por la compresión de los espacios de comunicación a través del internet, al igual que la percepción y la reproducción de localidad. Esta manifestación fijó la atención en los factores que influyen particularmente a los músicos chilenos, acerca de ciertas circunstancias locales, así como las características de la obra hecha con los instrumentos de los nuevos medios.

La primera parte constituye la introducción teórica a las nuevas prácticas musicales desde el punto de vista interdisciplinario para la Antropología Social y Cultural en el campo de la producción de música (*Sound*), que está definido a través de la red electrónica que marca la obra - si sea la estética del sonido, el imaginable proceso musical o a nivel de la recepción – sin implicar demarcaciones estilísticas ni formales.

El marco metodológico está descrito en la segunda parte, en que se explica el acceso a la música y la selección del material por los datos obtenidos directamente del conocimiento empírico gracias a las conversaciones con unos operadores y músicos en Chile. En cumplimiento con las agrupaciones locales unidas a varios netlabels chilenos se representa a una comunidad de interés y de diferentes estilos musicales que usan las posibilidades reticulares para distribuir su música de forma gratuita. No sólo las condiciones de producción de la música, pero también la música y su contenido permiten una consideración narrativa, que fue ensayado a modo de ejemplo y a través de la clasificación de Philip Tagg, que incluye el diálogo con el „(meta)contexto“ de la música. De este modo se muestra el cómo tratar con *Sound* entre texto y contexto en el mundo virtual, que también implica un conocimiento histórico de la música, al cual se hace referencia en la tercera parte.

El aprovechamiento del internet ha abocado a la práctica de comunitarización que facilita la democratización de los medios de producción y de la difusión, y bajo „las costas de busca“ de música. A este nivel el progreso tecnológico surge un recambio *Peer-to-Peer* y con eso una cadena de producción simplificada con cuales se acerca al ideal de la circulación de ideas y artefactos sin trabas, que está en la responsabilidad de grupos y actores independientes. Muchos de ellos ganan su dinero en el campo cultural y social, por ejemplo como diseñador gráfico o ingeniero de sonido.. El computador, el desenclavamiento de contenidos propios apoya el aumento recíproco, el mantenimiento y la distribución del pool de material común de las plataformas, que de todas formas están particularmente visibles para ciertos nichos. La mayoría de las veces la información medial sobre la música y los netlabels circula dentro de la reticulación y de los blogs y revistas de las escenas. De este modo el material está disponible para todos los socios con una orientación parecida. Raramente, pero también unos diarios nacionales e internacionales se han referido a las actividades a través de las formaciones de netlabels y su música libre. Por cierto, sin la mediación los netlabels pueden alcanzar a muchos oyentes que están diseminados por el mundo, por lo cual es difícil establecer un seguidor con centralización regional, que importaría para los conciertos y los ciclos musicales. Híbrididad, la producción informal y la marginalización comercial, que el sociólogo Manuel Tironi describió como principios de la escena musical experimental de Santiago, que por ejemplo están reflejados en la vida corta de locaciones, y no en último término por la falta de un apoyo económico continuado. En algunos casos han recibido apoyo institucional por unos proyectos particulares que entre otros incluyeron viajes para participar en festivales internacionales, que también hurga una atención y reputación global. Desde las condiciones técnicas para la experimentación de sonidos con cual trabajan, se acerca a través de la lectura y entrevistas al discurso sobre música y hacer música, que fue repartido entre “tecnos-espacios“, „finan-espacios“, „media-espacios“ e „ideo-espacios“ - las dimensiones relacionales de la red de flujos globales según Arjun Appadurai – y que constituye la quinta parte y al mismo tiempo la parte central de la tesis. Aparte de las referencias a las culturas híbridas de Néstor Canclini, del concepto de la des-territorialización y de los discursos de la globalización, el modelo de pos - subcultura de Rupert Weinzierl ofrece una perspectiva interesante sobre las relaciones de producción. Las características de producción de estos “net-músicos” intérpretes como tal. Se fuerza la impresión de un conjunto relativamente abierto y de una coexistencia de varios estilos musicales diferentes, que – con el término de Weinzierl – se llaman *Substreams*. La mayoría de la música rompe con los sistemas técnicos y media-industrial de hechuras diferentes y con distintos sistemas de referencia. Los ecos

musicales en combinación con unas estructuras electrónicas del sonido, música local, folclor, y testimonio histórico se devuelve de forma mutativa. En esto, el sampling representa el modo programático principal. “La renovación de recursos musicales viejos” es una característica de la innovación estética adentro de las tendencias internacionales de las producciones de sonidos más experimentales. En muchos casos se combina el material de son electronic con lo acústico. Adentro del proceso medial de una des-territorialización comunicativa de nuevas y viejas producciones simbólicas, se puede interpretar al mismo tiempo una re-territorialización a través del sonido. Por medio del sampling, se oye, entre otros el sonido de instrumentos tradicionales y voces indígenas como parte de un concepto musical moderno. De esta manera también forman parte de nuevas formas de memorización y del discurso político presente en una música y actividades como sistema de referencia ideológica. En una palabra, este trabajo ejemplifica unos factores que marcan las actividades de músicos independientes en Chile y su interrelación posible con los campo de actuación, que tal vez parcialmente pueda llenar el espacio vacío de la biblioteca de la Universidad de Viena acerca de literatura sobre música de Chile.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

Monografien, Artikel und Sammelbände

- ACEVEDO, Claudio (Hg.), (1999). Victor Jara: Obra musical completa. Santiago de Chile: Fundación Victor Jara.
- ADORNO, Theodor W./ HORKHEIMER, Max (2003). Dialektik der Aufklärung. *Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- ALBROW, Martin (2007). Das Globale Zeitalter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- ALDERMAN, John (2001). Sonic Boom. *Napster, Mp3, and the New Pioneers of Music*. Cambridge: Perseus Publishing.
- ANDERSON, Benedict (1983). Imagined Communities. London: Verso.
- ANDERSON, Chris (2009a): The Long Tail. Der lange Schwanz. *Nischenprodukte statt Massenmarkt. Das Geschäft der Zukunft*. München: Hanser.
- ANDERSON, Chris (2009b). Free – Kostenlos. *Geschäftsmodelle für die Herausforderungen des Internets*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- APPADURAI, Arjun (1996). Modernity at Large. *Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ASKEW, Kelly (2002). Introduction. In: ASKEW, Kelly/ WILK, Richard (Hg.), (2002). The Anthropology of Media. A Reader. Malden: MA.: 1-13.
- ASSMANN, Jan (Hg.), (1988). Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ASSMANN, Jan (1992). Das kulturelle Gedächtnis. *Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C.H. Beck.
- AUBERT, Laurent (2007). The music of the other. *New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- AUGÉ, Marc (1995). Non-Places. *Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- BACHMANN-MEDICK (2006). Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- BARADIT, Jorge (2008). Sync. Chile, 1973: Pinochet detiene el golpe y Allende crea el primer estado cibernetico de la historia.... Santiago de Chile: Ediciones B.
- BARTH, Fredrik (Hg.), (1998). Ethnic groups and boundaries: the social organization of cultural difference. Illinois: Waveland Press.
- BECK, Ulrich/ GIDDENS, Anthony/ LASH, Scott (1994). Reflexive Modernization. *Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press.

BECK, Ulrich (2007). Was ist Globalisierung? *Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BECKER, Barbara (1997). »Computer «. *Musik im Spannungsfeld von Kontrolle, Kreativität und Klischee*. In: SCHNEIDER, Irmela/ THOMSON, Christian W. (Hg.), (1997). *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand Verlag: 264-282.

BEER, Bettina (2003). Systematische Beobachtung. In: BEER, Bettina (Hg.), (2003). *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag: 119-142.

BENGOA, José (2006). Culturas indígenas: de la invisibilidad a la visibilidad. In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). *La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 283-303.

BENJAMIN, Walter (2007). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, Walter (2007). *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 378-416

BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

BINAS, Susanne (2005). Audio-Visionen als notwendige Konsequenz des präsentablen "common digit". *Einige Gedanken zwischen musikästhetischer Reflexion und Veranstaltungsaltag*. In: DROSCHL, Sandro/ HÖLLER, Christian (Hg.), (2005). *Techno Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*. Wien: Folio Verlag: 112-115.

BINAS-PREISENDÖRFER, Susanne (2010). Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. *Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten*. Bielefeld: transcript Verlag.

BORN, Georgina (Hg.), (2000). *Western music and its others*. Berkeley: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre/ WACQUANT, Loic J.D. (Hg.), (1996 oder 2006). *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BOURDIEU, Pierre (2008). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BRÖCKLING, Ulrich (2004). Kreativität. In: BRÖCKLING, Ulrich/ KRASMANN, Susanne/ LEMKE, Thomas (Hg.), (2004). *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 139-144.

BRUNNER, José Joaquín (2005). Chile: Ecología Social del Cambio Cultural. In: CATALÁN, Carlos/ TORCHE, Pablo (Hg.), (2005). *Miradas y Perspectivas. Consumo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 25-40.

BRÜSSEL, Thomas (2009). MySpace killed the Radio Star. Die Demokratisierung der Musikproduktion durch die neuen Medien. Marlburg: Tectum Verlag.

BURGESS, Jean/ GREEN, Joshua (2009). The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional – Amateur Divide. In: SNICKARS, Pelle/ VONDERAU, Patrick (Hg.), (2009). *The You Tube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden: 89-165.

BURKHALTER, Thomas (2009). Challenging the concept of cultural difference. „Locality“ and „Place“ in the music of contemporary Beirut. Bern: Dissertation Universität Bern.

BUSTAMANTE, Enrique (2003). Introducción. *Las industrias culturales, entre dos siglos*. In: BUSTAMANTE, Enrique (Hg.), (2003). Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. *Industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Editorial Gedisa: 19-36.

CANCLINI; Nestor García (1995). Hybrid Cultures. *Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CANCLINI, Nestor García (1999). Hybrid Cultures. *Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CANCLINI, Nestor García (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. In: Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review vol.7 2010. Online unter: <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion> (Stand 23. November 2011)

CARBONE, Alfonso (2005). Situación de la industria de la música en Chile. In: Industrias culturales: un aporte al desarrollo. Santiago de Chile: Editorial LOM: 173-176.

CASTELLS, Manuel (2001). Das Informationszeitalter 1 Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Opladen: Leske + Budrich.

CHAMAS, Javier (2005). Esquema de la producción de música en Chile. In: Industrias culturales:un aporte al desarrollo. Santiago de Chile: Editorial LOM: 169-172.

CLARK, Toby (2000). Arte y propaganda en el siglo XX : La imagen política en la era de la cultura de masas. Madrid: Akal.

CLAYTON, Martin/ HERBERT, Trever/ MIDDLETON, Richard (Hg.), (2003). The cultural study of music: a critical introduction. New York: Routledge.

CONTARDO, Óscar/ GARCÍA, Macarena (2005). La era ochentera. *Tevé, Pop y Under en el Chile de los ochenta*. Santiago de Chile: Ediciones B.

COX, Christoph/ WARNER, Daniel (Hg.), (2010). Audio culture. *Readings in Modern Music*. New York: Continuum.

CUTLER, Chris (2010). Plunderphonia. In: COX, Christoph/ WARNER, Daniel (Hg.), (2010). Audio culture. *Readings in Modern Music*. New York: Continuum: 138-156.

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1977). Rhizom. Berlin: Merve Verlag.

DI GIROLAMO, Claudio (2006). Notas para una reflexión acerca de la participación ciudadana y la cultura. In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). La cultura durante el período de la transición a la democracia. 1990-2005. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 63-76.

DIEDERICHSEN, Diedrich (2008). Drei Typen von Klangzeichen. *Sound-Logo, Fetisch, Totem&Tool*. In: SCHULZE, Holger (Hg.), (2008): Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag: 109-152.

DOMÍNGUEZ, Daniel/ BEAULIEU, Anne/ ESTALELLA, Adolfo/ GÓMEZ, Edgar/ SCHNETTLER, Bernt/ READ, Rosie (2007). Virtuelle Ethnografie. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(3).
Online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/274> (Stand 14. Juli 2011)

DUCKWORTH, William (2005). Virtual Music. *How the Web Got Wired for Sound*. New York: Routledge.

DU GAY, Paul (Hg.), (1997). Production of Culture/ Cultures of Production. London: Sage Publications.

DRUCKREY, Timothy (Hg.), (1996). Electronic culture: technology and visual representation. New York: Aperture.

DYSON, Frances (2009). Sounding new media: immersion and embodiment in the arts and culture. Berkeley: Univ. of California Press.

EMMERSON, Simon (2007a). Crossing cultural boundaries through technology? In: EMMERSON, Simon (Hg.), (2007). Music, electronic media and culture. Aldershot: Ashgate: 115-137.

EMMERSON, Simon (2007b). 'Losing touch?': the human performer and electronics. In: EMMERSON, Simon (Hg.), (2007). Music, electronic media and culture. Aldershot: Ashgate: 194-216.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (2002). Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik der Kulturkritik. In: HELMES, Günter/ KÖSTER, Werner (2002). Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Philipp Reclam: 254-274.

ESCARATE, Tito (1999). Canción Telepática. *Rock en Chile*. Santiago de Chile: Editorial LOM.

ESTRADA ZÚNIGA, Ana María/ LAGOS ROJAS, Felipe (2010). Sonidos Visibles. *Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*. Santiago de Chile: Fondart.

EßER, Torsten (2004). Klänge an der Peripherie. *Musik in Chile: von den Mapuche bis zum Techno*. In: NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Chile heute. *Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag: 689-730.

EVANS-MENDEZ, Claudia Andrea/ SADE-QUITRAL, Barbara Andrea (2008). Lindo momento frente al caos: Músicos Independientes en el Nuevo Chile Global. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, Escuela de Periodismo.

FAIRLEY, Jan (1985). Annotated Bibliography of Latin American Popular Music with Particular Reference to Chile and to Nueva Canción. *Popular Music* 5:305-356.

FERÍAS, Largo/ GILBERTO, Réne (Hg.), (1977). La nueva canción chilena. México: Casa de Chile.

FEYERABEND, Paul (1999). Wider den Methodenzwang. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FISCHER, Tobias. Pueblo Nuevo. *Eigensinniges Bakterium*. In Beat03 2010: 20-12. Online unter: <http://issuu.com/beatmagazin/docs/beat0310> (Stand: 06. Mai 2011)

FISKE, John (2000). Lesarten des Populären. Wien: Turia + Kant.

FLORIDA, Richard (2005). Cities and the creative class. New York: Routledge.

FÖLLMER, Golo (2008). Meshing Sound Arts. In: SCHULZE, Holger (2008). Über Klänge sprechen. In: SCHULZE, Holger (Hg.), (2008): Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag: 78-91.

FUNKEN, Christiane/ LÖW, Martina (Hg.), (2003). Raum – Zeit – Medialität. *Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologie*. Opladen: Leske + Budrich.

FRITH, Simon/ GOODWIN, Andrew/ GROSSBERG, Lawrence (Hg.), (1993). Sound and Vision. *The Music Video Reader*. London: Routledge.

FRITH, Simon (2003). Música e identidad. In: HALL, Stuart/ DU GAY, Paul (Hg.), (2003). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu: 181-213.

FRITH, Simon (1993). Music and Morality. In: FRITH, Simon/ MARSHALL, Lee (Hg.), (2004). Music and Copyright. Edinburgh: Edinburgh University Press: 1-21.

GAJARDO CORNEJO, Claudio Andrés Rodrigo (2009). El beat chileno, el beat progresivo-psicodélico chileno y Los Sicodélicos (1964-1968). Santiago: Facultad de Artes – Escuela de Postgrado, Universidad de Chile.

GEERTZ, Clifford (1996). Welt in Stücken. *Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*. Wien: Passagen Verlag.

GELDER, Ken/ THORNTON, Sarah (Hg.), (2005). The subcultures reader. New York: Routledge.

GIDDENS, Anthony (1991). Modernity and Self-Identity. *Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.

GIDDENS, Anthony (1999). Jenseits von Links und Rechts: die Zukunft radikaler Demokratie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GINGRICH, Andre/ TOSIC, Jelena (2004). Global Influences and Local Identities: A Pluralism of Concepts and Methods in Basic Research: A Pluralism of Concepts and Methods in Basic Research. In: KHITTEL, Stefan, PLANKENSTEINER, Barbara/ SIX-HOHENBALKEN, Maria (Hg.), (2004). Contemporary Issues in Socio-Cultural Anthropology. *Perspectives and Research Activities from Austria*. Wien:Löcker.

GONZÁLEZ, Juan Pablo/ ROLLE, Claudio (2005). Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2006). Música chilena en democracia. In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990-2005. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 183-197.

GÖRG, Christoph (2004). Globalisierung. In: BRÖCKLING, Ulrich/ KRASmann, Susanne/ LEMKE, Thomas (Hg.), (2004). Glossar der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 105-110.

GÖTZ, Thomas (2006). Stadt und Sound. Das Beispiel Bristol. Münster: Lit Verlag. Münster.

GUPTA, Akhil/ FERGUSON, James Ferguson (1997). Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference. In: GUPTA, Akhil/ FERGUSON, James Ferguson (Hg.), (1997). Culture, Power, Place. *Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press: 33-51.

GROßMANN, Rolf (2005). Audiowissenschaft = Musikwissenschaft + Medienwissenschaft?. In: HICKETHIER, Knut/ SCHÄTZLEIN, Frank (Hg.), (2005). Radioforschung/ Audioforschung. *Bestandsaufnahmen, Konzepte, Perspektiven*. Münster: LIT: Radioforschung/ Audioforschung. Bd. 2.

GROßMANN, Rolf (1997a). Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur 'Medienmusik'. In: HEMKER, Thomas/ MÜLLENSIEFEN, Daniel (Hg.), (1997). Medien-Musik-Mensch. *Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hamburg: von Bockel: 61-78.

GROßMANN, Rolf (1997b). 'Hybride Systeme' in der Musikproduktion – technische Anfänge und ästhetische Konsequenzen. In: SCHNEIDER, Irmela/ THOMSON, Christian W. (Hg.), (1997). Hybridkultur. *Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand Verlag: 282-298.

GÜELL, Pedro/ GODOY, Soledad/ FREI T., Raimundo (2005). El consumo cultural y la vida cotidiana: algunas hipótesis empíricas. In: CATALÁN, Carlos/ TORCHE, Pablo (Hg.), (2005). Miradas y Perspectivas. *Consumo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 77-88.

HA, Kien Nghi (2005). Hype um Hybridität. *Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: Transcript Verlag.

HALBMAYER, Ernst/ MADER, Elke (Hg.), (2004). Kultur, Raum, Landschaft. *Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel/ Südwind.

HALBWACHS, Maurice (2006). Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HALL, Stuart/ JEFFERSON, Tony (Hg.), (1976). Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson.

HANNERZ, Ulf (2002). Transnational connections: culture, people, places. London: Routledge.

HÄNEL, Fred (2008). Die Veröffentlichungen von Netlabels. Quantität, qualitatives Spektrum und dauerhafte Zugänglichkeit. Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller.

HEBDIGE, Dick (1991). Subculture. The meaning of style. London: Methuen.

HEPP, Andreas (2009). Néstor García Canclini: Hybridisierung, Detorrialisierung und “cultural citizenship”. In: HEPP, Andreas/ KROTZ, Friedrich/ THOMAS, Tanja (Hg.), (2009). Schlüsselwerke der Cultural Studies. *Medien – Kultur – Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 165-175.

HERR, Corinna/ KREUTZIGER-HERR, Annette (2006). Methoden, Konzepte, Perspektiven – ein Dialog. In: HERR, Corinna/ WOITAS, Monika (Hg.), (2006). Musik mit Methode, Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Köln: Böhlau Verlag: 13-40.

HINE, Christine (2000). Virtual ethnography. London: Sage Publications.

HÖLLER, Christian (2005). Avant-propos: Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen. In: DROSCHL, Sandro/ HÖLLER, Christian (Hg.), (2005). Techno Visionen. *Neue Sounds, neue Bildräume*. Wien: Folio Verlag: 12-20.

HUGILL, Andrew (2008). The digital musician. New York: Routledge.

HUHLE, Rainer (2004). Schatten auf der Zukunft. Menschenrechte und Vergangenheitsbewältigung im postdiktatorischen Chile. In: NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Chile heute. *Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag: 275-293.

JAMESON, Frederic (1992). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press.

JARA, Joan (2000). Das letzte Lied. *Das Leben des Victor Jara*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

JÄRVILUOMA, Helmi (1994). Soundscape – Art and Science. *R. Murray Schafer interview*. In: JÄRVILUOMA, Helmi (Hg.), (1994). Soundscapes. *Essays on Vroom and Moo*. Tampere: Tampere University: 107-119.

JENKINS, Henry (2009). What happened before You Tube. In: BURGESS, Jean/GREEN, Joshua (Hg.), (2009): You Tube and Participatory Culture. Cambridge: Polity Press.

JONES, Steve: Studying the Net: Intricacies and Issues. In: JONES; Steve (1999). Doing Internet Research. *Critical Issues and Methods for Examining the Net*. Thousand Oaks: Sage Publications: 1-28.

KOWAL, Sabine/ O’CONNELL, Daniel C. (2008). Zur Transkription von Gesprächen. In: FLICK, Uwe/ VON KARDOFF, Ernst/ STEINKE, Ines (Hg.), (2008): Qualitative Forschung. *Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 437 - 446.

KREFF, Fernand (2001). Globalisierung in Repräsentationen von Kultur, Gesellschaft und Lokalität. Selbstreflexionen der Sozial- und Kulturanthropologie. Wien: Dipl.-Arbeit. Univ. Wien.

KREFF, Fernand (2003). Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

FONCEA MATORANA, Sebastián (2011). Productora Mutante hará brillo con “bandas desconocidas” un día antes del evento internacional. In: La Cuarta. *El diario popular*. Nr. 9000 vom 29. März 2011: 2.

LANDY, Leigh (1991). What's the Matter with Today's Experimental Music? *Organized Sound Too Rarely Heard*. Chur: Harwood Academic Publishers.

LANDY, Leigh (2007). Understanding the Art of Sound Organization. Cambridge, Mass.: MIT Press.

LECHNER, Norbert/ GÜELL, Pedro (2004). Soziale Konstruktion der Erinnerung und geschichtliche Aufarbeitung der Diktatur. In: NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Chile heute. *Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag: 395-308.

LESSIG Lawrence (2005). Cultura libre. Santiago de Chile: Editorial LOM. Online unter: http://www.bcn.cl/carpeta_temas/temas_portada.2005-12-27.0970155237/libro-cultura-libre-de-lawrence-lessig/Culturalibre.pdf (Stand: 14. Juli 2011)

LILLO, Carolina (2006). Cultura chilena más allá de la cordillera. In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990-2005. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 129-151.

LÖW, Martina (2001). Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

LYSLOFF, René T.A. (2003a). Music Life in Softcity. *An Internet Ethnography*. In: LYSLOFF, René T.A./ GAY, Leslie C. (Hg.), (2003). Music & Technoculture. Middletown: Wesleyan University Press: 23-63.

LYSLOFF, René T (2003b). A. Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography. Riverside: University of California. In: American Anthropological Association (Hg.), (2003). Cultural Anthropology. Vol. 18, No. 2. Riverside: University of California: 233-263.

Online unter: <http://marathonpacks.com/Files/Lysloff.pdf> (Stand: 14. Juli 2011)

MARCUS, George E. (1998). Ethnography through thick and thin. Princeton: Princeton Univ. Press.

MCLUHAN, Marshall/ POWERS, Bruce R. (1995). The Global Village. *Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn: Junfermann Verlag.

MERRIAM, Alan P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

MORRIS, Nancy (1986). Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. In: Latin American Research Review, Vol. 21, No. 2, The Latin American Studies Association: 117-136. Online unter: <http://www.jstor.org/pss/2503359> (Stand: 29. Juli 2011)

MUGGLETON, David (2000). Inside Subculture. *The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.

MURRAY, Marjorie/ URETA, Sebastián (2005). ¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago. In: CATALÁN, Carlos/ TORCHE, Pablo (Hg.), (2005). Miradas y Perspectivas. *Consumo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 41-76.

NEGUS, Keith (1996). Popular Music in Theory. *An Introduction*. Cambridge: Polity Press.

- NERCESSIAN, Andy (2002). Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology. *An Epistemological Problem*. Maryland: Scarecrow Press.
- NERUDA, Pablo (2004). Canto general. Argentina: Editorial Sudamericana.
- NERUDA, Pablo (1974). Ich bekenne ich habe gelebt. *Memoiren*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.
- NETTL, Bruno (2005). The study of Ethnomusicology. *Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- NOHLEN, Dieter (2004). Der erste 11. September – 30 Jahre danach. In: NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Chile heute. *Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag: 898-905.
- NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Ein Roundtable-Gespräch mit Dieter Boris, Klaus Meschkat und Urs Müller-Plantenberg. *Chile und die deutsche Linke*. In: NOLTE, Detlef (Hg.), (2004). Chile heute. *Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag: 837-857.
- PAPENBURG, Jens Gerrit (2008). Stop/ Start Making Sense. In: SCHULZE, Holger (Hg.), (2008). Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. *Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag: 91-108.
- DE COSTA, René (Hg.), (2007). Nicanor Parra. *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.
- PARZER, Michael (2004). Musik als populärkultureller Text. *Cultural Studies und Musik*. In: PARZER, Michael (Hg.), (2004). Musiksoziologie remixed. *Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Inst. für Musiksoziologie, Univ. für Musik u. darstellende Kunst Wien: 95-120.
- PÉREZ DE ARCE, José (2007). Música Mapuche. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- PETERSON, Mark Allen (2003). Anthropology and Mass Communication. *Media and Myth in the New Millennium*. New York: Berghahn Books.
- PREIKSCHAT, Wolfgang (1992). Die Vasulkas. In: LANDY, Leigh (Hg.), (1992). Avantgarde and Technology. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- RAMIREZ, Juan Carlos (2006). Atención con la Venganza de los Nerds. La Nación. 2006. Online unter: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061227/pags/20061227195202.html (Stand: 29. Juli 2011)
- REY, Germán (2005). El consumo cultural de Chile en el contexto de América Latina. In: CATALÁN, Carlos/ TORCHE, Pablo (Hg.), (2005). Miradas y Perspectivas. *Consumo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 59-76.
- REYNOSO, Carlos (2006). Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Buenos Aires: Editorial SB.

RIEDEMANN, Clemente (2006). La cultura en regiones: un proceso emergente. In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 95-108.

ROBERTSON, Roland: Glocalization: Time-Space and Homogeneity – Heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike/ LASH, Scott/ ROBERTSON, Roland (Hg.), (1995). Global Modernities. London: Sage: 25-45.

ROBERTSON, Roland (1998). Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: BECK, Ulrich (Hg.), (1998). Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 192-220.

RODGERS, Tara (2010). Women on electronic music and sound. Durham: Duke University Press.

RUSCHKOWSKI, André (2010). Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.

RUSSO, Mary/ WARNER, Daniel (2010). Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands. In: COX, Christoph/ WARNER, Daniel (Hg.), (2010). Audio culture. *Readings in Modern Music*. New York: Continuum: 47-54.

RUSSOLO, Luigi (1913). The Art of Noises: Futurist Manifesto. In: COX, Christoph/ WARNER, Daniel (2010). Audio culture. *Readings in Modern Music*. New York: Continuum: 10-14.

SCHAFER, Murray R. (1977). The Soundscape. *Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

SCHAFER, Murray R. (1994). The soundscape designer. In: JÄRVILUOMA, Helmi (Hg.), (1994). Soundscapes. *Essays on Vroom and Moo*. Tampere: Tampere University: 9-17.

SCHULZE, Holger (2008). Über Klänge sprechen. In: SCHULZE, Holger (Hg.), (2008): Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag: 10-14.

SCHUMACHER, FEDERICO (2005). Histroia de la Música Electroacústica en Chile. Santiago de Chile. Online unter:

[http://www.electroacusticaenchile.cl/pdf/LaMusica%20ElectroacusticaenChile\(Print\).pdf](http://www.electroacusticaenchile.cl/pdf/LaMusica%20ElectroacusticaenChile(Print).pdf) (Stand: 06. Mai 2011)

SCHUSTER, Santiago (2006). ¿Qué derecho tenía en Chile un autor y un artista en 1990? In: CARRASCO, Eduardo/ NEGRÓN, Bárbara (Hg.), (2006). La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 77-94.

SOLÍS, Valeria (2010). Sueno desafinado. *Tomando el pulso a la industria de la música en Chile*. Online unter: http://www.root33.cl/desarrollo/valeriasolis/sueno_desafinado.pdf (Stand: 06. Mai 2011)

SPITULNIK, Debra (1993). Anthropology and Mass Media. In: Annual Review of Anthropology 22, (1993): 293-315.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003). Death of a Discipline. New York: Columbia University Press.

STEPHERD, John (1991). Music as Social Text. Cambridge: Polity Press.

STEPHERD, John/ WICKE, Peter (1997). Music and Cultural Theory. Cambridge: Polity Press.

STIEGLER, Bernhard (2009). The Carnival of the New Screen: From Hegemony to Isonomy. In: SNICKARS, Pelle/ VONDERAU, Patrick (Hg.), (2009). The You Tube Reader. Stockholm: National Library of Sweden: 41-59.

STOKES, Martin (1994). Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (Hg.), (1994). Ethnicity, identity and music. *The musical construction of place*. Oxford: Berg: 1-28.

STRAUSS, Anselm L. (1994). Grundlagen qualitativer Sozialforschung. München: Wilhelm Fink Verlag.

TAGG, Philip (1994) Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music. In: JÄRVILUOMA, Helmi (Hg.), (1994). Soundscapes. *Essays on Vroom and Moo*. Tampere: Tampere University: 48-66.

TAGG, Philip/ CLARIDA, Bob (2003). Ten little title tunes. *Towards a musicology of the mass media*. New York: The Mass Media Scholars' Press.

TAYLOR, Timothy D. (2003). A Riddle Wrapped in a Mystery. *Transnational Music Sampling and Enigma's „Return to Innocence“*. In: LYSLOFF, René T.A./ GAY, Leslie C. (Hg.), (2003). Music and technoculture. Middletown: Wesleyan University Press: 64-84.

TIRONI, Manuel (2010). Gelleable spaces, eventful geographies: the case of Santiago's experimental music scene. In: FARÍAS, Ignacio/ BENDER, Thomas (Hg.), (2010). Urban assemblages. *How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*. New York: Routledge: 27-52.

THORNTON, Sarah (1995). Club cultures. *Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

VITALE, Luis (2000). Música Popular e identidad latinoamericana. *Del Tango a la Salsa*. Punta Arenas: Editorial Ateli.

WATERS, Simon (2007). Beyond the acousmatic: hybrid tendencies in electroacoustic music. In: EMMERSON, Simon (Hg.), (2007). Music, electronic media and culture. Aldershot: Ashgate: 56-86.

WEINZIERL, Rupert (2000). Fight the Power! *Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams*. Wien: Passagen Verlag.

WERLEN, Benno (2003). Kulturelle Räumlichkeit: Bedingung, Element und Medium der Praxis. In: Hauer – Schäublin, Brigitte/ Michael Dickhardt (Hg.), (2003). Kulturelle Räume –

räumliche Kultur. *Zur Neubestimmung des Verhältnisses zweier fundamentaler Kategorien menschlicher Praxis*. Münster: Lit-Verlag: 2003.1-12.

WHITELEY, Shila/ BENNETT, Andy/ HAWKINS, Stan (Hg.), (2004). Music, Space and Place. *Popular Music and Cultural Identity*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

O.A. (2010). Eric Ramos – Coba – y su nuevo proyecto artístico. „*Texturas“ que rompen esquemas*, (2010). In: perro vago. *Revista de Arte e Identidad Cultural* (2010). Antofagasta: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: 12-13.

Zitierte Internetseiten

URL1: <http://www.baradit.cl/blog/2008/07/synco-el-website/> (Stand: 04.06.2011)

URL2: <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=95> (Stand: 28.06.2011)

URL3: <http://de.creativecommons.org/was-ist-cc/> (Stand: 29.04.2011)

URL4: <http://www.thisischile.cl/Articles.aspx?ID=3098&SEC=419&eje=estudiar&t=chile-leads-latin-america-in-the-use-of-creative-commons-licenses-&idioma=2> (Stand: 03.04.2011)

URL5: <http://www.creativecommons.cl/2011/01/el-ascenso-de-los-sellos-digitales-en-la-musica-local/> (Stand: 03.04.2011)

URL6: <http://www.creativecommons.cl/2009/03/se-realiza-inedito-encuentro-que-reune-musicos-chilenos-que-distribuyen-por-internet/> (Stand: 03.04.2011)

URL7: <http://www.paula.cl/blog/musica/2009/11/20/mapa-underground-de-santiago/> (Stand: 24.06.2011)

URL8: <http://www.disorder.cl/2008/03/10/entrebeats-2-usted-no/> (Stand: 24.06.2011)

URL9: http://www.elpais.com/articulo/portada/Chile/nuevo/paraiso/pop/elpepisupep3/20110204elptenpor_3/Tes (Stand: 24.06.2011)

URL10: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (Stand: 29.06.2011)

URL11: http://www.epasonidos.cl/epa_sonidos.htm (Stand 06.05.2011)

URL12: <http://super45.net/noticias/mika-martini-y-cine-shampoo-anticipan-el-fobia-2010/> (Stand 07.05.2011)

URL13: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lanuevaola (Stand 21.07.2011)

URL14: <http://en.pichimalen.com/> (Stand 03.07.2011)

URL15: http://www.santiago.diplo.de/Vertretung/santiago/es/09_20Bicentenario/Konzert_20Bicentenario_20Berlin.html (Stand 20.07.2011)

URL16: <http://portalgleba.blogspot.com/2008/05/antofagasta-dice.html> (Stand 21.07.2011)

URL17: <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=76> (Stand 25.07.2011)

URL18: http://www.elpais.com/articulo/portada/Chile/nuevo/paraiso/pop/elpepisupep3/20110204elptenpor_3/Tes (Stand 10.08.2011)

URL19: <http://culturarwx.net/tag/netlabel/> (Stand 10.08.2011)

URL20: http://www.rodrec.com/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=196 (Stand 10.08.2011)

URL21: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (Stand 11.08.2011)

URL22: <http://www.productoramutante.org/wp-content/uploads/2011/08/bending.png> (Stand 12.08.2011)

URL23: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612010000300007&lng=es&nrm=iso&tlang=es (Stand 12.08.2011)

URL24: <http://www.soundsandcolours.com/articles/chile/pueblo-nuevo-the-new-sounds-of-santiago/> (Stand 29.08.2011)

URL25: <http://viventura.de/blog/chile/paradies-in-gefahr-megabauprojekt-hidroaysen-in-chile> (Stand 11.09.2011)

URL26: <http://www.conexionsocial.cl/> (Stand 13.09.2011)

URL27: <http://fobia.jacobinodiscos.cl/> (Stand 13.09.2011)

URL28: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (Stand 15.09.2011)

URL29: <http://www.lluviaacida.cl/> (Stand 16.08.2011)

URL30: <http://www.youtube.com/watch?v=WQlPkBZPn6M> (Stand 17.08.2011)

URL31: <http://www.youtube.com/watch?v=EIiJpSo6gTs&feature=related> (Stand 17.08.2011)

URL32: <http://www.youtube.com/watch?v=gWhheJvfGD0> (Stand 17.08.2011)

URL33: <http://www.youtube.com/watch?v=mFGUziBnztc&feature=related> (Stand 17.08.2011)

URL34: <http://www.youtube.com/watch?v=cN6OrHbrzdw> (Stand 17.08.2011)

URL35: <http://www.youtube.com/watch?v=SLMqxE3Rs6o> (Stand 17.08.2011)

URL36: <http://www.youtube.com/watch?v=O88Chzw9kgc> (Stand 12.09.2011)

URL37: <http://www.myspace.com/cobamusica/videos/viento-en-metal/52239458> (Stand 17.07.2011)

URL38: <http://www.dilemaindustria.cl/sitio/lluvia-acida-mixtape/#blog> (Stand 13.09.2011)

URL39: <http://www.001netlabel.com/2009/09/musica-para-las-pampas-by-luvia-acida/> (Stand 13.09.2011)

URL40: <http://www.youtube.com/watch?v=PWs5dOIOyOI> (Stand 13.09.2011)

URL41: http://www.youtube.com/watch?v=2A_g8mhpPVo (Stand 13.09.2011)

URL42: <http://www.youtube.com/watch?v=gWhheJvfGD0> (Stand 16.09.2011)

URL43: <http://welcome.to/kifrecording> (Stand 16.09.2011)

URL44: <http://www.facebook.com/group.php?gid=51467563156#!/group.php?gid=51467563156&v=info> (Stand 16.09.2011)

URL45: http://www.800.cl/?id=1124&id_Ficha=875 (Stand 16.09.2011)

URL46: <http://www.epasonidos.cl/polar.html> (Stand 16.09.2011)

URL47: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_030.htm (Stand 16.09.2011)

URL48: <http://www.001netlabel.com/2010/08/alpha-state-by-polar/> (Stand 16.09.2011)

URL49: <http://www.mus.cl/videos/lluviacida.html> (Stand 16.09.2011)

URL50: <http://www.youtube.com/watch?v=dv2h2vmkQBY>
<http://www.youtube.com/watch?v=Gtkea52p0ys&feature=related> (Stand 18.09.2011)

URL51: <http://hexagonocarmesi.blogspot.com/2011/01/lluvia-acida-electronica-naturalista.html> (Stand 16.09.2011)

URL52: <http://www.nme.com/nme-video/youtube/id/jstNdRJGIs/search/lluvia-acida--mika-martin> (Stand 19.09.2011)

URL53: <http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=318224>
(Stand 19.09.2011)

URL54: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/bio_franciscopinto.pdf (Stand 20.09.2011)

URL55: <http://www.elotrocine.cl/2011/05/21/chajnantor-mirar-hacia-atras-la-nueva-apuesta-de-la-huella-teatro-en-antofagasta/> (Stand 20.09.2011)

URL56: <http://imagencoba.blogspot.com/2010/03/el-animafiestas.html> (Stand 20.09.2011)

URL57: <http://es.wiktionary.org/wiki/cuico> (Stand 21.09.2011)

URL58: http://www.jacobinodiscos.cl/discos/mapuche_samples.html (Stand 21.09.2011)

URL59: <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=249> (Stand 21.09.2011)

URL60: <http://cambioclimaticoglobal.com/noticias-cambio-climatico/lluvia-acida-mika-martini-en-ii-festival-de-mitos> (Stand 21.09.2011)

URL61: http://www.youtube.com/watch?v=t0Vc_9S6hUk (Stand 30.09.2011)

URL62: <http://www.youtube.com/watch?v=mcJ7EO2NE-0> (Stand 30.09.2011)

URL63: <http://www.youtube.com/watch?v=Y5fxo3ClnDY&feature=related>
(Stand 30.09.2011)

URL64: <http://www.myspace.com/cobamusica/music/songs/francisca-en-acido-46194089>
(Stand 30.09.2011)

URL65: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622006000200003&script=sci_arttext
(Stand 30.09.2011)

URL66: <http://soundcloud.com/coba-1/piazzolla-version-coba> (Stand 08.10.2011)

URL67: <http://soundcloud.com/coba-1/shankar-mub> (Stand 08.10.2011)

URL68: http://www.emol.com/especiales/nicanor_parra/articulos26_09_1998.htm
(Stand 08.10.2011)

URL69: <http://londres92.blogspot.com/> (Stand 10.10.2011)

Zitierte Netzmusik

Fakuta. *Amar y Desamar*. Michitarex. 2011.

Online unter: <http://www.michitarex.com/fakuta-armar-y-desarmar-single/>
(Stand 13.09.2011)

Fiat600. *At Home Like a Tourist*. Pueblo Nuevo. 2011.

http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index_pn063.htm (Stand 21.09.2011)

Gepe. *Gepinto*. Quemasucabeza. 2005.

Online unter: <http://www.elcachondeo.cl/foro/f181/33512-gepe-gepinto/> (Stand 13.09.2011)

José Perez de Arce. *Son-ido*. Pueblo Nuevo/Chimuchina records. 2007.

Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (catalog online, pn017)
(Stand 13.09.2011)

Kompilat. *Compilado Jacobino Discos*. Jacobino Discos. 2004.

Online unter: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (dicografía, jac01) (Stand 13.09.2011)

Kompilat. *Austrofonías: Música Magallánica de Raiz Electrónica*. Pueblo Nuevo/Eolo. 2009.

Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (Stand 13.09.2011)

Kompilat. *Junta de Vecinos*. Pueblo Nuevo/Epa Sonidos. 2009.

Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (Stand 13.09.2011)

Kompilat. *Ferias Libres: Musica y paisaje sonoro*. Jacobino Discos. 2009.

Online unter: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (discografía, jac20) (Stand 13.09.2011)

Lluvia Acida. *Hotel Kosmos*. Eolo. 2004.

Online unter: <http://www.contenidoslocales.cl/sitio/7073/lluvia-acida-hotel-kosmos>
(Stand 13.09.2011)

Lluvia Acida. *La Idea. Cantos a la Federación Obrera de Magallanes*. Eolo/ Pueblo Nuevo. 2007. Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (catalog online, pn023/eolo14) (Stand 13.09.2011)

Mankacen. *en memoria*. Crisis Records/ Pueblo Nuevo. 2007. Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (catalog online, pn016) (Stand 13.09.2011)

Mika Martini. *All Mestizo*. Pueblo Nuevo. 2007. Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index.htm (catalog online, pn014) (Stand 13.09.2011)

Namm. *Saba*. Michitarex. 2011. Online unter: <http://www.michitarex.com/namm-saba-ep/> (Stand 13.09.2011)

Nnnaaammm. *Bites and Colores*. Jacobino Discos. 2011. Online unter: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (dicografia, jac31) (Stand 13.09.2011)

Usted No!. *Zehn*. 001 Records. 2009
Online unter: <http://www.001netlabel.com/2009/12/zehn-by-ud-no/> (Stand 13.09.2011)

50 años de Música Electroacústica. Pueblo Nuevo/ Laim/ Cech. 2006.
Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_cd_001.htm (Stand 03.10.2011)

Auf dem beigelegten Tonträger I

Coba. *Flor Mono*. Epa Sonidos. 2009.
Online unter: <http://www.epasonidos.cl/059.htm> (Stand 14.09.2011)

Coba. *21_Azul*. Selbstpubliziert. 2010.
Online unter: <http://cobainfo.blogspot.com/2010/01/descarga-gratis-el-disco-21azul-de-coba.html> (Stand 14.09.2011)

GFR. *Samsin lai dat*. Pueblo Nuevo. 2011.
Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_069.htm (Stand 12.09.2011)

Lluvia Acida. *Arte y Shamanismo Paleoindio*. Jacobino Discos. 2011
Online unter: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (discografia, Jac29) (Stand 12.09.2011)

Lluvia Acida & Ursula Calderón. *Kuluana*. Pueblo Nuevo. 2009.
Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index_pnacd005.htm (Stand 11.09.2011)

Lluvia Acida. *Cruce de Caminos*. Pueblo Nuevo. 2010.
Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/index_pn061.htm (Stand 11.09.2011)

Lluvia Acida. *Tierra de espectros*. Eolo. 2002.

Lluvia Acida. *Elemental* (1996 – 2006). Eolo. Pta. Arenas. 2001

Lluvia Acida. *Antartikos*. Eolo. 2001

Kompilat. *Synco*. Pueblo Nuevo. 2009.

Online unter: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_043.htm (Stand 09.09.2011)

Kompilat. *Aukin Mapuche. Compilado de Nuevos Usos de Instrumentos Mapuches*. Jacobino Discos. 2011

Online unter: <http://www.jacobinodiscos.cl/> (discografia, Jac32) (Stand 0.10.2011)

Rodrigo Rammsy. *Mitocondria – Tomica*. Jacobino Discos. 2011

Online unter: http://www.archive.org/details/mitochondria_-_tomica_jacobinodiscos_jac26 (Stand 09.09.2011)

Auf dem beigelegten Tonträger II

Lluvia Acida. *Kuluana*. Eolo/ Pueblo Nuevo. 2010

Synopsis

Kuluana ist das Wort für „Großmutter“ in Yamanihasha, der Sprache des Volkes der Yagán, das heute als quasi ausgestorben gilt. Der Film zeigt die Hintergründe des Albums *Kuluana*, die gleichzeitig Einblicke in den musikalischen Werdegang der Gruppe Lluvia Acida aus Magellan sowie in die Verarbeitung der Sprachaufnahmen Ursula Calderóns, der letzten Yagán-Sprecherin, dokumentieren. Durch Interviewausschnitte, Fernsehauftritte und Live – Konzerte in Punta Arenas, Santiago sowie auf der Insel Nacarino, wo früher das Volk der Yagán lebte, vermittelt der Film den narrativen Entstehungsprozess in Zusammenarbeit mit Ursula Calderón, und die Bedeutung der Aufnahmen als kulturelles Erbe sowie für die Musiker und die Familie der 2003 Verstorbenen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Logo-Schrift von Glued

Quelle: www.glued.cl/

Abbildung 2: Logo von Discos Pegaos

Quelle: www.discopegaos.cl

Abbildung 3: Cover von *Indómita – Alisu Producción*

Quelle: www.modismo.net/alisu-m009/

Abbildung 4: Logo von Productora Mutante

Quelle: www.productoramutante.blogspot.com/

Abbildung 5: Logo von Humilde Records

Quelle: www.humildediscos.blogspot.com/

Abbildung 6: Logo von Michitarex

Quelle: www.michitarex.com/

Abbildung 7: Logo von Epa Sonidos

Quelle: www.epasonidos.cl

Abbildung 8: Logo-Schrift von Dilema Industria

Quelle: www.impar.cl/

Abbildung 9: Logo von Cumshot Records

Quelle: www.cumshotrecords.cl/

Abbildung 10: Logo von 001 Records

Quelle: www.001netlabel.com/

Abbildung 11: Logo Palacagá Discos

Quelle: www.palacagadiscos.blogspot.com/

Abbildung 12: Logo von Impar

Quelle: www.impar.cl/

Abbildung 13: Label – Logo von Pueblo Nuevo

Quelle: <http://www.pueblonuevo.cl/>

Abbildung 14: Logo von Jacobino Discos

Quelle: www.jacobinodiscos.cl

Abbildung 16: Lluvia Acida live/ MySpace Profilfoto

Quelle: <http://www.myspace.com/lluviaacidapatagonia/photos>

Abbildung 17: Lluvia Acida in Patagonien, Foto 2005

Quelle: <http://www.myspace.com/lluviaacidapatagonia/photos/1020960#%7B%22ImageId%22%3A5528705%7D>

Abbildung 18: Snap Shot vom Video zum Live-Auftritt „Unidad Popular Electrónica“ im Matucana 100 (2011)

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=dv2h2vmkQBY>

Abbildung 19: Lluvia Acida live, „Imagen de presentación en el Lanzamiento de las Jornadas por el Niño Impedido Magallánico“

Quelle: <http://www.myspace.com/lluviaacidapatagonia/photos/1020960#%7B%22ImageId%22%3A23875828%7D>

Abbildung 20: Youtube - Video-Snap Shot, Album *Tierra de espectros* (2002)

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=xgsNmp0SzII>

Abbildung 21: Coverbild Lluvia Acida/ Ursula Calderón *Kuluana* (2009), Eolo/ Pueblo Nuevo.

Quelle: http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_cd_005.htm

Abbildung 22: Coverbild Lluvia Acida *Arte y Shamanismo paleoindio* (2011), Eolo/ Jacobino Discos.

Quelle: <http://www.jacobinodiscos.cl/discos/jac29.html>

Abbildung 23: Coverbild Lluvia Acida, *Música para las pampas* (2011), Eolo/ 001records.

Quelle: <http://www.001netlabel.com/2009/09/musica-para-las-pampas-by-luvia-acida/>

Abbildung 24: Coverbild Lluvia Acida *Elemental* (1996 – 2006) (2001), Eolo.

Abbildung 25: Eric Ramos, Foto zu *El AnimaFiestas*

Quelle: <http://elanimafiestas.blogspot.com/>

Abbildung 26: Coba Live-set im Revel/ Antofagasta

Quelle: <http://cobaelectronica.blogspot.com/>

Abbildung 27: Fadeout Coba Facebook-Profilfoto

Quelle: <http://www.facebook.com/profile.php?id=1285588932#!/photo.php?fbid=1574701044523&set=a.1592846698153.2082056.1145468954&type=3&theater>

Abbildung 28: „Coba en vivo – Sala Multiuso Viva Biblioteca/ enero 2011“ – Flyer

Quelle: <http://www.facebook.com/media/albums/?id=1145468954#/photo.php?fbid=1771923774968&set=a.1059674169173.2009911.1145468954&type=3&theater>

Abbildung 29: Logo-Schrift von Portal Gleba

Quelle: www.portalgleba.blogspot.com/

Abbildung 30 : Album-Cover *Flor Mono* (2009)

Quelle: <http://www.epasonidos.cl/059.htm>

ANHANG

Ausgewählte Weblinks

Netlabel und Blogs

pueblonuevo.cl neurotyka.cl,
jacobinodiscos.cl estereo8netlabel.blogspot.com
michitarex.cl acsrancagua.blogspot.com
quemasucabeza.cl glued.cl
sellocazador.cl humildediscos.blogspot.com
algorecords.cl lodo.cl
epasonidos.cl ministerioderitmos.wordpress.com
001.netlabel.com augiasamena.com
cumshotrecords.cl lluviaacida.cl
impar.cl productoramutante.blogspot.com
dilemaindustria.cl alisu.net
discospegaos.cl imagencoba.blogspot.com
modismo.cl gfrbs.posterous.com
nomucho.com palacagadiscos.blogspot.com
crisisrecords.cl

Personenindex - Interviews

MusikerInnen und santiaguiner MusikexpertInnen

André Baradit (Dj Androi, Epa Sonidos)

Anita Gallardo (Fakuta, Namm)

Ariel Altamirano (dj deMentira, Dilema Industria, Colectivo Etereo)

Adrián Valenzuela (Callo, Cumshot Records)

Claudio Padilla (Monte konthesumare, Cumshot Records)

Daniel Nieto (Impar)

Diego Ahumada (Productora Mutante)

Eric Ramos (Coba)

Ervo Perez (La Golden Acapulco, Productora Mutante)

Fernando Mora (Augias Amena)

Francisco Pinto

Gerardo Figueroa Rodríguez (GFR, Pueblo Nuevo)

Hugo Espinoza (Mika Martini, Pueblo Nuevo)

Ivo Vidal (Michitarex)

Ignacio Cuevas P.(Glued)

Ignacio Morales (Jacobino Discos)

Javier Moraga

Jessica Campos de la Paz (Alisu)

José Perez de Arce

Loreto Molino (Namm)

Miguel Jáuregui Arévalo (Basstz, Epa Sonidos)

Nicolás Gravel

Pablo Flores (Namm, Aysén, Jacobino Discos)

Rafael Chequeleuf (Lluvia Acida)

Ricardo Aguirre (Homúnculo, Cumshot Records)

Rodrigo Rammsy

Sebastián Sampieri (Los Embajadores, Michitarex)

Victor Larraguibel (Materia Prima)

Zacarias Malden (Estereo8Netlabel)

886VG (Pueblo Nuevo)

Leonardo Casas (Betreuer Universidad de Chile)

Marisol García (musicapopular.cl)

Patricio Urzúa (super45.cl)

Luis Felipe Saavedra (super45.cl, mus.cl)

Ricardo Munoz (netlabels.cl)

Exemplarischer Leitfaden

Netlabel

- ¿Como se formó el netlabel? Quién lo formó? Como se conocieron?
- ¿Cuales son (juntos con eso, o aparte) sus actividades musicales (tocatas, conciertos, internet etc.)?
- ¿Había (o hay) ciertas épocas en las cuales observan más interes en la música a través del sello?
- ¿Influye eso al trabajo?
- ¿Había o hay planes de organizar las actividades en acuerdo con otros socios de netlabels(con la misma localizacion fisica). Como funciona el trabajo entre otros netlabels, socios? Cúales?
- ¿Simplifica la presencia en el mismo lugar el trabajo de netlabels, o da lo mismo?
- ¿Que piensan del potencial de los netlabels y de la música que hacen en Chile/ en el lugar en que estan. Se puede observar ciertas tradiciones adentro de la cultura de la música experimental en su alrededor?
- ¿Cúanto importan contactos internacionales?
- ¿El encuentro de musicos internacionales que también estan debajo del sello ocurrió por internet o como llegaron esos músicos al sello?
- ¿Ha pasado que alguien le preguntó por internet para modificar/ usar un tema/ un sampleo de su música? Cúal?
- ¿Hay ciertas personas centrales para un desarollo de música experimental a través de los netlabels chilenos?
- ¿Que lugares de exponer, presentar existen? Es importante que hay lugares que atraen a gente?
- ¿Tenían/ tienen apoyo en ciertos casos de actividades de la municipalidad, o gubernamental?
- ¿Personalmente, cuento les importa tener actividades en vivo?
- ¿Que tipo de comunicación es el más importante para ustedes; para su trabajo?

MusikerInnen

- ¿Cómo llegaste a hacer música experimental/ electronica? Cual es el primer medio(instrumento,software) y como fue evolucionado en tu camino por la música?
- ¿Qué tipo de música le llama más la atención? Que estabas escuchando cuando eras más joven?
- ¿Hubo un cambio en tus actividades con el uso del internet; páginas como myspace; facebook; o la formación del propio netlabel/ de la propia página?
- ¿Hablando de una escena de netlabel - su lugar principal es el internet?
- ¿Participas en redes sociales atráves de la música independiente? Crees que la música independiente representa un impacto para la música chilena contemporanea?
- ¿Trabajas independientemente en lo que creas o lo prefieres con aporte de amigos/ músicos particulares?
- ¿Tu buscasen terreno sonidos/ el paisaje sonora para grabar?
- Tu crees que el lugar en que uno está influye el estilo de la música/ la música que uno hace? Como lo ves en tu caso?

- ¿Tienes un disco bajo un sello internacional? Como sucedió el contacto?
- ¿Que opinas de los derechos de autores?
- ¿Has usado temas de otros autores?
- ¿Alguién en el extranjero ha usado un tema tuyo?

Curriculum Vitae

Katharina Wagner

Angaben zur Person

E-Mail	katharina_wagner@ymail.com
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	07.08.1987



Universitäre Bildung

Dauer	Oktober 2006 – jetzt
Studienrichtungen	Diplomstudium: Kultur- und Sozialanthropologie
Schwerpunkte	Visuelle und – Medienanthropologie
Bildungseinrichtung	Universität Wien

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

Gastuniversität	Universidad de Chile	Universidad de Chile
Grund des Aufenthalts	Auslandssemester	Forschungsaufenthalt zum Verfassen der Diplomarbeit
Dauer	Juli - Jänner 2009	Februar - April 2011
Organisation	Joint Study, Universität Wien	Eigenständige Organisation; Erhalt des KWA-Stipendiums
Kurse	Kunstsoziologie, Drehbuch, Fotografie, Künstlerischer Diskurs und Politik Lateinamerikas	

Berufserfahrung (Auswahl)

Arbeitgeber	Wiener Konzerthaus 1030 Wien	Picus Verlag GesmbH 1080 Wien	Wiener Volkshochschulen West – Zweigst. Josefstadt 1080 Wien	Schulzentrum Neulengbach 3040 Neulengbach	Wiener Integrationskonferenz Vernetzungsbüro 1050 Wien	Maria Ayuda Maipú/ Santiago de Chile
Dauer	September 2011 bis jetzt	Mai - Juli 2011	September 2011 - jetzt	August 2010	September 2008 – Februar 2009	November 2005 – Jänner 2006

Art der Anstellung	Geringfügige Anstellung	Bezahltes Praktikum	Lehrende	Lehrende	Volontariat	Volontariat
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Garderobe	Datenverwaltung, Vertrieb, Gestaltung der Homepage, Lektorat	Gestaltung und Abhaltung Spanisch-Aufbaukurs A2	Gestaltung und Abhaltung Sommerlernkurs Spanisch AHS-Oberstufe	Projektkoordination, Projekt-Mediatorin, Presseaus-sendungen, Recherche	Kinderbetreuung, Englisch - Unterricht
Fähigkeiten und Kompetenzen						
Muttersprache						
Sonstige Sprache(n)	Deutsch					
Englisch, Spanisch Portugiesisch, Französisch						
Computerbezogene Kompetenzen	Verständnis		Orale Kompetenz		Schriftliche Kompetenz	
	sehr gut		sehr gut		sehr gut	
	Grundkenntnisse		Grundkenntnisse		Grundkenntnisse	
	Gute Kenntnisse von Microsoft Office Anwendungen; Arbeitserfahrung mit Microsoft Excel; Beschäftigung mit professionellen Suchmaschinen im Internet Gute Kenntnisse von Schnitt- und Fotobearbeitungsprogrammen wie Adobe Premiere Pro, Adobe Photoshop und Final Cut					