



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Raffiniertes Recycling.
Bedeutungsverschiebungen beim
Sampling“

verfasst von / submitted by

Patrick Tilg

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhalt

Einleitung	1
1. Einführung in das Thema	5
1.1 Einige Definitionen	5
a. Sampling	5
b. Mashup	9
c. Pop-Musik	11
d. Remix	14
1.2 Recycling als Kulturpraxis	17
a. Intermusikalität	18
b. Re-Kontextualisierung & Re-Semantisierung	21
2. Kurt Razellis TV-Mash-Ups	25
2.1 Modus der Aneignung	29
2.2 Re-Kontextualisierung bei Razelli durch Montage	32
2.3 Intermusikalität bei Razelli	40
3. Daft Punk »One More Time«	41
3.1 Modus der Aneignung	43
3.2 Nostalgie – Motivation und Modus	50
3.3 Intermusikalität bei Daft Punk	55
Fazit	56
Nachtrag	64
Literatur	65
Anhang	70

Einleitung

In meiner Masterarbeit möchte ich mich mit dem Thema Sampling auseinandersetzen. Dabei stell ich mir die Frage welche (gesellschaftliche) Funktion bzw. Motivation Sampling haben kann, denn wie ich finde, handelt es sich dabei oft um viel mehr als nur um bloßes Kopieren. Copy+Paste als Kulturpraxis ist nicht erst seit der Erfindung des Personal Computers so omnipräsent, wie der damit in Zusammenhang stehende Pluralismus auf *YouTube*, und dennoch wird es oft als Diebstahl stigmatisiert. Deshalb will ich in dieser Arbeit, unter anderem aufzeigen welche verschiedensten Eigenschaften das Verfahren des Sampling haben kann und woher diese Rückgriffe rühren könnten.

Meine Hypothese ist, dass das Sampling – wie die meisten künstlerisch-ästhetischen Verfahren – als eine Antwort auf die Zeitgeschichte zu verstehen ist. Aber eben nicht nur im Sinne einer Hoch- oder Gegenkultur, sondern als das ästhetische Verfahren der Postmoderne, als Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen. Als Antwort auf den gegenwärtigen materiellen aber auch informellen Überfluss. Da es gesellschaftliche Tendenzen aufgreift und durch die Wiederverwertung neue Bedeutung entsteht, kann daraus auch politisches und ästhetisches Potenzial geschöpft werden. Die Begriffsfelder Nostalgie (reflexiv vs. restaurativ [Vgl. Boym 2001]) und Montage, aber auch „Kultur-Recycling“ (Daten und Informationen werden wiederverwertet und dadurch zu Erzählungen und Erinnerungen) spielen dabei eine große Rolle und korrelieren miteinander. Außerdem stellt sich in Verbindung mit den eben genannten Phänomenen die Frage des Zitats und der Aspekt der Vervielfältigung. Denn sowohl das Zitat, als auch die Vervielfältigung sind als popkulturelle Phänomene immerhin schon seit der künstlerischen Praxis von Andy Warhol etabliert. Der Aspekt der Vervielfältigung verweist natürlich schnell zu Walter Benjamins Kunstwerk Aufsatz (Vgl. Benjamin 2011) und der des Zitats als eidetisches Vorhandensein eines „Textes“¹ innerhalb eines anderen „Textes“ u.a. auf Gérard Genettes „*Literatur auf zweiter Stufe*“ (Vgl. Genette 1963).

¹ „Text“ im weitesten Sinne, als les- oder hörbares Zeichen. (Vgl. Genette 1963 oder Kristeva 1972)

Meine etwas abstrakten Ideen will ich dann an zwei grundlegend unterschiedlichen Beispielen festmachen. Beide werde ich darauf hin untersuchen, woher sie ihr Material bezogen haben, wie dieses bearbeitet wurde und welche Form daraus entstand – also ob sich das Werk als Pop-Song, Parodie, Techno-Track oder Mischform (= hybrides Genre) wahrnehmen lässt.

Bevor es zur Analyse der Beispiele kommt, werde ich allerdings erst in einer Einführung sämtliche Begriffe klären, die im Kontext des Sampling eine Rolle spielen. Etwa beschreiben was Sampling sein kann und vor allem was ich darunter im Rahmen dieser Arbeit verstehe. Aber auch die verwandten Begriffe des Mash-Ups als auch des Remix klären. Zwei – wenn man so will – Genres, die das Sampling erst hervorgebracht hat und die im zeitgenössischen Kulturalltag, vor allem im Bereich der Pop-Musik, nicht mehr wegzudenken sind. Deshalb wird auch kurz beschrieben, von welchem Pop-Musik Begriff diese Arbeit ausgeht.

Die nächsten Begriffe, die ich erläutern will, und dabei werde ich schon etwas auf die Fragestellung eingehen aber noch etwas allgemeiner bleiben als in der darauffolgenden Analyse, sind Intermusikalität, die Re-Kontextualisierung, sowie die Re-Semantisierung,

Als erstes Beispiel dienen mir mehrere Songs des Wiener Mashup Künstlers Kurt Razelli. Er bedient sich vor allem an diversen Fernseh-Formaten, extrahiert die besten Wortmeldungen daraus, setzt die Wort-Samples rhythmisch aneinander und unterlegt diese mit einfachen Elektro-Tracks, die irgendwo zwischen Hip-Hop und Techno angesiedelt sind. Anders gesagt: Er zitiert und rekontextualisiert das Zitat. Aus diesen entkontextualisierten Fernseh-Beiträgen entstehen schließlich absurd parodistische Pop-Songs zwischen Milieu-Voyeurismus und Polit-Wahnsinn. Mich erinnerte diese Bearbeitungsweise von AV-Material stark an Dsiga Vertovs Montage-Theorie. Deshalb würde ich gerne, auch wenn mein Fokus auf der Tonebene liegt, mit Vertov argumentieren, da dieser einerseits Material aus dem Archiv verwendete und andererseits, allein durch die Art seiner Montage bereits einen politischen Kommentar

bereit stellte. Montage² meint hier eine Aneinanderreihung bestimmter Zitate sowie deren Verfremdung. Die Rhythmisierung der Zitate evoziert schließlich einen satirischen Ton, der als parodistischer Kommentar auf die aktuelle Politik verstanden werden kann. Das Video, sprich die Bildebene, ist dabei nur ein Nebenprodukt und wird deshalb in dieser Arbeit auch nicht weiter behandelt werden.

Das zweite Beispiel funktioniert im Gegensatz dazu völlig konträr. Es handelt sich um den House-Hit *One More Time* von Daft Punk aus dem Jahr 2000. Der Instrumentalteil des Songs besteht zum größten Teil aus Samples vom Disco-Funk Klassiker *More spell on you* von Eddie Johns (1979). Aus einem in Vergessenheit geratenen Disco-Song wurde so durch die technische Bearbeitung, sprich durch Wiederverwertung des Sound-Materials, ein weltbekannter Pop-Song. Diese heute sehr geläufige Aktualisierung in der Pop-Musik ist deshalb so spannend, weil eine Aktualisierung bereits eine gewisse, wenn auch nur sehr schwach determinierte Form der Nostalgie sein kann. Peter Handke bringt in diesem Sinne fast zufällig in einem Interview einen schönen Ausdruck dafür ein, den er als „einen Spruch von Ludwig Hohl“ (S. 30) einleitet. Er spricht zwar darüber, was er unter Phantasie versteht, doch hat Phantasie für ihn den Charakter der Aktualisierung, denn er sagt:

„Das Phantasieren ist ja nur eine Erwärmung des Vorhanden', also des Materials. Daß da keine Zutat passiert, sondern eine Erkenntnis der Einzelheiten und deren Verknüpfung zu einem... sagen wir, ich glaub das ist ein ganz schönes Wort: zu einem einzigen Sachverhalt.“ (Handke / Gamper 1990, S. 30f.)

Aus diesem Grund, eben weil die Aktualisierung eine Erwärmung des Vorhandenen sein kann, wende ich mich hier an das Phänomen der Nostalgie, mit dem ich mich u.a. im Rahmen des Seminars „Medien und Nostalgie“ bei Herrn Schrey ausführlich beschäftigt habe und werde das zweite Beispiel deshalb in einem Unterkapitel auf nostalgische Merkmale hin untersuchen.

² Damit möchte ich nicht versuchen Sampling als Montage zu bezeichnen, sondern vor allem die Ähnlichkeiten der beiden Verfahren aufzeigen.

Wie diese zwei Beispiele auf unterschiedlichste Art und aus unterschiedlichsten Motivationen heraus funktionieren werde ich analysieren, um meine oben angeführte Hypothese zu legitimieren. Bei beiden Beispielen handelt es sich um die Kulturpraxis des Samplings respektive des Zitats (Cut, Copy+Paste) und beide Beispiele funktionieren im weitesten Sinne als Pop-Songs. Deshalb hoffe ich meine Forschungsfrage nach der Motivation und Funktion von Sampling als ästhetisches medientechnisches Verfahren beantworten zu können. Wie Salzinger in *Swinging Benjamin* schreibt, dass es auf Grund des reproduzierten Charakters der Tonaufzeichnung faktisch kein Original in der Pop-Musik gibt. Deshalb werde ich kaum auf die Dichotonie Original/Kopie eingehen. Vielmehr will ich von einer allgemeinen Intereferenzialität bzw. -textualität (Vgl. Kristeva 1972) in der Pop-Musik ausgehen. Dennoch werden Fragen des Originals und der Autorschaft im Text mitgedacht, da man bei diesem Thema nicht gänzlich ohne ebenjene Begriffe auskommt. Cover-Songs oder indirekte subversive Referenzen in Pop-Songs werde ich in diesem Zusammenhang allerdings außer Betracht lassen.

Der Fokus meiner Arbeit liegt also bei der Analyse meiner beiden Untersuchungsgegenstände auf ihre „Re-Semantisiertheit“ und Intermusikalität hin. Das heißt welche Bedeutungsverschiebungen und -erweiterungen, durch den Prozess des Re-Kontextualisierens beim Sampling möglich sind. Dieser Prozess wird folglich auch vereinfacht als Recycling beschrieben werden. Die Frage nach den (gesellschaftspolitischen) Funktionen dieser Praktik, die ohnehin an die Bedeutung gebunden sind, soll diesem eigentlichen Anliegen der neugeschöpften Bedeutung und der dadurch entstehenden oder auch nicht vorhandenen ästhetischen und politischen Potentiale nur etwas Kontur verschaffen.

1. Einführung in das Thema

1.1 Einige Definitionen

Im Laufe dieser Arbeit werden verschiedenste Begriffe für sehr ähnliche Verfahren besser gesagt Kulturpraktiken fallen. Um diese etwas zu konkretisieren werde ich nun versuchen die wichtigsten Schlüsselbegriffe für diese Forschungsarbeit zu definieren. Ganz im Diskurs der Theater-, Film- und Medienwissenschaft handelt es sich hierbei aber nie um finite Definitionen, sondern vielmehr um eine Betitelung von relativ offenen Begriffsfeldern. Diese sollten dem Verständnis und Lesefluss der vorliegenden Forschungsarbeit dienen. Gleichzeitig will ich mit den folgenden Begriffserläuterungen versuchen eine Kontextualisierung und Übersicht über das doch sehr weite Thema der Sampling-Kultur zu liefern.

a. Sampling

Einer der Kernbegriffe, der vielen zwar bekannt ist, der aber dennoch sehr verschiedene Bedeutungen haben kann ist der des Sampling. Die Tatsache, dass Sampling sehr viel bedeuten kann führt schon zu einer meiner Hauptthesen dieser Arbeit, nämlich, dass Sampling aus bereits bestehenden Codierungen neue Bedeutungen generieren kann – aber mehr dazu in Kapitel 1.2.

Zum Begriff des Sampling gibt es verschiedenste Forschungsrichtungen in Disziplinen wie der Musik-, Kultur-, Sozial- oder Medienwissenschaft. Für die folgende Arbeit werde ich mich an all diesen bedienen, aber dennoch den Fokus auf die kultur-, und medienwissenschaftliche Forschung legen. Wie etwa Jochen Bonz' Beiträge zur Sampling-Theorie, der darin ähnlich meiner Hypothese, den Kern des zeitgenössischen popkulturellen Verständnisses sichtet.

„Die plausibelste aller Kulturtechniken des Ver- und Umwandelns bietet schließlich immer noch das Sampling, auf dessen Terrain fast alle popkulturellen ‚Theorie-Brandherde‘ (Kopie und Original, Herstellung und Darstellung, Kritik und Affirmation etc.) beobachtet werden können. Die verschiedenen Arten von Zitieren und Sampling, können sogar eine eigene Samplingforschung provozieren.“
(Bonz 2006, S.15)

Sampling ist demnach als Kulturtechnik zu verstehen. Eine Kulturtechnik oder ein ästhetisches Verfahren welches auf Fremdreferenzialität gegründet ist. Die fremdreferenziellen Verfahren in der Pop-Musik können grob in zwei Kategorien eingeteilt werden. In die Kulturtechniken *Zitieren* und *Sampling* (Vgl. Bonz 2006).

Das Zitieren war vor allem im New Wave der 80er Jahre stark verbreitet, wo es erstmals nicht um Innovation und Fortschritt ging, sondern eine Historizität der Pop-Geschichte geschaffen werden sollte. Man glaubte, geprägt vom Poststrukturalismus nicht mehr an das Original und wollte vielmehr Geschmack beweisen indem man etwa Melodien oder Motive aus Soul und Jazz-Platten der letzten Jahrzehnte in neuen Songs wiederverwertete oder besser gesagt neu aufgriff (Vgl. Bonz 2006). Durch diese Wiederverwertung wurden diese älteren Songs indirekt aktualisiert und rekontextualisiert.

Das Sampling hingegen unterscheidet sich schon darin vom Zitat, dass es nicht in erster Linie als ein Zitat verstanden werden will. Vor allem soll dabei aber, so Bonz, die offene Ontologie des Samples, wie etwa im Hip-Hop, wo es erstmals eingesetzt wurde oder die dynamische Ontologie später im Techno, aufrechterhalten werden (Vgl. Bonz 2006). In dieser Arbeit werde ich mich nur am Rande mit der Kulturtechnik des Zitierens beschäftigen und viel mehr mit der des Sampling, welche trotz Bonz Unterscheidung genau betrachtet auch nur eine andere Form des Zitierens ist und oft nicht klar getrennt werden kann. Denn das Cut, Copy+Paste des Sampling könnte man als ein direktes Zitat (vorhandene Aufnahmen werden in neue Songs integriert) und das von Bonz' kategorisierte Zitat als ein Indirektes (bekannte Motive werden in neuen Songs neu interpretiert) bezeichnen.

Das rhetorische Verfahren Sampling stellt für Bonz den Endpunkt der Identifikationsbewegung dar (Vgl. Bonz 2006). Ein Sample, ein Mikro-Tonfragment schaffe es den Hörer bzw. die Hörerin in eine eigene Welt zu entführen. Samples schaffen, und dabei bezieht sich Bonz auf den Pop-Wissenschaftler Eshun, eine dichte Atmosphäre und eine wirkliche Bedeutung (Vgl. Bonz 2006).

Diese im Vergleich zum Ausgangsmaterial neue Bedeutung, welche u.a. durch die Re-Kontextualisierung entsteht, kann sowohl politisch als auch gesellschaftlich sehr relevant sein. Durch die Bearbeitung und Verfremdung – wie bei dem später diskutierten Beispiel Kurt Razelli – von politischen Reden etwa, kann Kritik an politischen Lagern ausgeübt werden. Genauso kann durch das Aneignen von Mainstream Pop-Musik die Musikindustrie z.B. in Bezug auf Copyright Gesetze in Frage gestellt werden (Vgl. Parag 2018). Auf Fragen der Urheberschaft wird später, in Bezug auf die beiden Fallbeispiele, noch genauer eingegangen.

In dieser Arbeit beschränkt sich der Begriff des Sampling also vor allem auf das Sound-Sampling in der Pop-Musik. Auch wenn es bei meinem ersten Beispiel um audiovisuelle Mashups geht, liegt der Fokus, wie eingangs erwähnt, auf der Tonebene.

Dennoch ist das Sampling im Sinne einer Weiterführung von Montage oder Collage-Verfahren nicht ganz von den Bildmedien abzugrenzen.³

„Sound Sampling ist vor allem seit den späten 1980er Jahren in unterschiedlichsten Spielarten der Musik in Theorie wie Praxis ein anhaltend großes Thema geworden und geblieben. Sound Sampling ist dabei als wesentliche Fortschreibung der Tradition von Collage/Montage anzusehen.“ (Döhl 2016, S. 72)

Diese Herleitung des Sampling von der Montage nehme ich auch als Ausgangspunkt für die Analyse des ersten Beispiels, mit dem ich Parallelen zwischen den Montage-Theorien des russischen Avantgarde-Filmmacher Dsiga Vertov und Kurt Razelli zu skizzieren versuche. Auf die Collage werde ich nicht weiter Rücksicht nehmen, da dies ein zu großes

³ Und nicht zuletzt auch von der plastischen Kunst: „To be clear, in Duchamp we have material sampling (cutting – taking an actual object from the real world; [...])“ (Navas 2012, S. 77)

Feld in Richtung der bildenden Künste öffnen würde und ich mich gemäß meinem Studiengang in einem medien- bis filmwissenschaftlichen Kontext bewegen möchte. Außerdem lässt sich das Verfahren der Montage auch auf Musikstücke anwenden lässt, weil sie ein Phänomen in der Zeit ist (das heißt: ein Phänomen, das zeitlich durch einen sequentiellen Charakter bestimmt wird). Hingegen ist ein, die Collage kenntlich machendes, Merkmal die Gleichzeitigkeit ihrer Aussagen, die stattdessen viel mehr in einer räumlichen Beziehung zueinander auf dem Bildträger stehen.

Der Begriff Sampling kann auch noch mit den zwei folgenden Techniken verbunden werden, die zwar wichtige Bestandteile des dieser Arbeit zu Grunde liegenden Sampling-Begriffs sind, allerdings nicht als Kulturtechnik in diesem Sinne zu verstehen sind und deshalb hierfür weniger Priorität besitzen.

Ein Sample kann eben auch eine mikroskopisch kleine Tonsequenz, beispielsweise auf einer CD, sein, die durch Sampling vom Lesegerät abgetastet wird und so die digitale Tonaufnahme durch die vielen kleinen Tonfrequenzen rekonstruiert. Auf einer CD sind es zum Beispiel 44.100 Samples die pro Sekunde abgetastet und gespeichert werden. In der modernen digitalen Tonproduktion ist diese Zahl sogar deutlich höher anzusetzen (Vgl. Ruschkowski 2010). Somit fällt auf, dass technisches Sampling und die Montage eine gemeinsame Größe innerhalb ihrer Mechanik haben: Beide verbinden mittels ihren je spezifischen Techniken, diskrete und zersplitterte Einzelemente zu einem zusammenhängenden, zeitlich kontinuierlichen und scheinbar flüssigem Ganzen. Walter Benjamin hebt diese Eigenschaft der Montage in seinem oben zitierten Aufsatz ja ganz besonders heraus (Vgl. Benjamin 2011), um in einer bestimmten Art und Weise auch den Aura-Verlust des technisch reproduzierbaren Kunstwerks zu verteidigen. Er argumentiert diese Verteidigung indem er eine andere Qualität der Wahrnehmung beim Rezipienten anhand des Filmes und im Besonderen anhand der Montagetechnik betont und gleichzeitig skizziert. Die Wahrnehmung des Rezipienten – sagt er, sei eine „zersplitterte Wahrnehmung“. Dies hat in zweiter Konsequenz auch die Erweiterung oder Umstrukturierung der menschlichen Wahrnehmung zur Folge.

Die zweite Art von Sampling die weiter keine tragende Rolle in dieser Arbeit spielen wird aber dennoch als Grundlage des Sampling zu verstehen ist, dient der Imitation von natürlichen Instrumenten auf einem Keyboard oder Sampler. Dabei wird erst der gesamte Tonumfang eines bestimmten Instruments – etwa einer Flöte – aufgenommen und kann dann als Sample per Keyboard oder Drum-Pads über MIDI (Musical Instrument Digital Interface) ausgelöst werden (Vgl. ebd.).

Selbstverständlich sind die beiden letzteren Facetten des Sampling oft Bestandteile oder Werkzeuge für die Kulturtechnik Sampling mit der sich dieser Text beschäftigt wird. Aber dennoch spielen sie keine größere Rolle für das Anliegen der Arbeit.

Sampling ist, neben all den Bedeutungen die es haben kann, für diese Arbeit aber vor allem die Bezeichnung für das Auswählen, Schneiden, Bearbeiten und Wiederverwerten von Tonaufnahmen (Cut, Copy+Paste). Ob diese aus älteren Musikstücken, aus dem Theater, aus dem Fernsehen, aus der Cloud, oder aus der selbst erstellten Sample Bank⁴ stammen, spielt für den Begriff Sampling in dieser Arbeit keine Rolle, sofern es nicht anders markiert ist.

b. Mashup

Mashup ist ein Begriff, der im engen Umfeld des Samplings oft in Erscheinung tritt und als ein Produkt oder Genre der Kulturtechnik Sampling verstanden werden kann. Dirk von Gehlen schreibt in *Mashup. Lob der Kopie*, ein Mashup sei die „Bezeichnung für die Verbindung zweier Produkte zu einem Neuen. [...] Im Bereich der Internet-Entwicklung wird der Begriff Mashup (vom englischen *to mash*, vermischen) auch für die

⁴ Unter Sample Bank versteht man eine Sammlung/Datenbank von Samples.

Neukombination von Inhalten und Techniken unterschiedlicher Anbieter benutzt.“ (Von Gehlen 2012, S.206)

Virgil Moorefield schreibt: „[...] a mash-up matches-up and blends together two different recordings“. (Moorefield 2009, S. 292) Wobei diese beiden verschiedenen Tonaufnahmen nicht immer unbedingt miteinander zusammenpassen müssen, um im Mashup in Verbindung zu treten. Durch Modulierung der Tonhöhe oder der Geschwindigkeit können verschiedenste Aufnahmen miteinander vermischt werden. Diese digitale Verschmelzung zweier Aufnahmen könnte man etwa mit dem Morphing⁵ von Videoaufnahmen auf der Bildebene vergleichen.

„Das Genre des Mashups ist eine in jeder Hinsicht von Computer und Internet geprägte Subkultur. Hier findet sie ihren primären Produktion-, Distributions- und Rezeptionsraum.“ (Döhl 2016, S.61) So wird man es auch später in dieser Arbeit bei Kurt Razelli bemerken, der bei seinen Songs zwar auf das ältere Medium Fernsehen zurückgreift, sein Bild- und Ton-Material aber genauso aus dem Internet bezieht und dadurch auch als Internet-Phänomen zu begreifen ist.

Es gibt zwar auch Mashups die von Musikern eingespielt und im Studio produziert wurden, wie etwa das Album *Collision Course* von Linkin Park und Jay-Z aber das sind eher Ausnahmen im Genre des Mashups (Vgl. ebd.).

„Die üblichen Vertriebs-, Rezeptions- und Diskurswege des heutigen Mashup-Genres führen entsprechend ins Internet, neben Eigenseiten von Mashup-Künstlern zu den üblichen Musikvideoplattformen wie youtube oder vimeo, zu den jeweils aktuell gängigen Tauschbörsen/Filessharing-Portalen und vor allem zu themen- und genregebundenen Websites [...]“ (ebd., S.63)

Das Mashup ist also auf Grund seiner Digitalität noch ein relativ junges Genre im Vergleich zum Sound-Sampling, auf dem es basiert. Man könnte das Mashup als die

⁵ Morphing ist ein computergestütztes Verfahren der Bildumwandlung, sprich stufenlose Verwandlung einer Form. (Vgl. Filmlexikon Uni Kiel 2019)

Versinnbildlichung der Referenzkultur bezeichnen, da es seine Referenzen völlig offenlegt und diese in viel größerem Ausmaß zur Schau stellt, als es etwa das Pop-Zitat im 80er-Jahre New Wave tat. Nicht zuletzt verweist der Name des Begriffs schon sehr direkt auf seine Gemachtheit, die eine rein referenzielle ist.

„Ausschließlich mit Sound zu arbeiten, der bereits als Tonaufnahme fixiert und als Tonträger veröffentlicht worden war, gehört zu den Schlüsselspezifika großer Teile der Gegenwartsmusik [...] und Mashup reiht sich als eine Spielart in diesen Zusammenhang ein [...].“ (ebd., S.75)

c. Pop-Musik

Pop-Musik verstehe ich im Rahmen dieser Arbeit im Sinne der angloamerikanischen Cultural Studies, da diverse europäische medienwissenschaftliche Zugänge, vor allem die kritische Theorie, von Grund auf sehr negativ behaftet sind. Nur bei Walter Benjamin, lässt sich eine Faszination für Popkultur, etwa am Phänomen der Mickey Mouse, erkennen. Dies rührt vermutlich von Benjamins materialistischer offener Kulturdiagnostik her und aus diesem Grund sind seine Texte anschlussfähig an den Diskurs der Pop-Musik:

„In einigen musiktheoretischen Schriften Theodor W. Adornos finden sich mehr oder weniger versteckte Anspielungen auf Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in denen dessen Thesen mit Hinblick auf die populäre Musik und den Jazz bestritten und in dem Sinne ausgelegt werden, daß Benjamin unabsichtlich und gegen seinen erklärten Willen der »faschistischen Massenkunst« die theoretische Rechtfertigung geliefert habe.“ (Salzinger 1990 S. 124)

Helmut Salzinger versuchte in den 1970er Jahren Walter Benjamins Lebenswerk popwissenschaftlich zu interpretieren bzw. auf die Popkultur anzuwenden, weshalb er in dieser Arbeit noch das ein oder andere Mal anführt sein wird. Dabei will ich nicht

behaupten, dass Benjamin tatsächlich auf das Phänomen anwendbar wäre, sondern lediglich über Salzingers Interpretation und der auftretenden Ähnlichkeiten zwischen Benjamins Theorie und der Praxis des Sampling, eine Annäherung an das Thema versuchen.

„Neben der Mode bleibt die Popmusik das prototypische Feld für symbolische Auseinandersetzungen und Veränderungen von Kulturprogrammen. [Es] tritt vor allem im Bereich digitalisierter, elektronischer Popmusik die Entwicklung zutage, dass die (neue) Bearbeitung von Material [= Aktualisierung] wesentlich wichtiger als die Herstellung von etwas originär Neuem ist [...]“ (Jacke / Kimminich / Schmidt 2006, S.14 f.)

Pop-Musik kann also als Gegenkultur oder Aktualisierungskultur⁶ funktionieren und steht neben der Mode stellvertretend für das Verfahren des Copy+Paste, sprich für das Recycling und Re-semantisieren von altem Material. Genauso gibt es in der Architektur, in den bildenden Künsten und natürlich im Film massenhaft Beispiele. Allerdings würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen auf alle einzugehen. Jedoch will ich an dieser Stelle betonen, dass diese Kulturtechniken eine interdisziplinäre, fächerübergreifende Problematik bedeuten.

Unter anderem führte mich dieses Potential, das in der Gegenkultur zu liegen scheint, zu der Annahme, dass beim Sampling-Verfahren in der Pop-Musik mehr steckt als vermutet. Eine dieser Gegenkulturen, die im Pop-Musik Kosmos herumschwirren, ist der Hip-Hop: „[...] hip-hop introduced the recycling of previous recordings which is ubiquitous today.“ (Moorefield 2010, S.92) Auch mein späteres Fall-Beispiel von Kurt Razelli arbeitet viel mit der Ästhetik und dem Rhythmus des Hip-Hops.

Wenn man wie ich in dieser Arbeit danach fragt, welche Funktion Sampling als ästhetisches Verfahren haben kann, muss man vorher für sich klären, ob Pop-Musik-Erfahrung überhaupt eine ästhetische Erfahrung sein kann. Diederichsen schreibt in

⁶ Evtl. ein passender und anschaulicher Name für ein Kulturphänomen, das auch Internet-Memes (Bild-/Text Mashups) hervorgebracht hat.

seinem sehr umfassenden Werk *Über Pop-Musik*, dass es sich sehr wohl um eine ästhetische Erfahrung handeln kann.

„Die ästhetischen Erfahrungen, Adorno hat es oft wiederholt, sind eben gerade keine Befriedigungen [weder im sympathisch-direkten erotischen, noch im bürgerlich-kompensatorischen Sinne], sondern Notwendigkeiten. Sie betreffen jenen Teil von Erkenntnis, Welterschließung, aber auch sozialer Orientierung etc., der sich nicht aus dem Alltags- ins Seelenleben restfrei übersetzen lässt, also genau das, was Pop-Musik kann und macht. Überall dort allerdings, wo Pop-Musik ihr eigenes, prekäres, auf lauter latenten Fähigkeiten basierendes Funktionieren auf die Spitze treibt, gegen sich selbst kehrt oder einfach nur neben dem Pop-Plan einen künstlerischen Plan ablaufen lässt, kann es zu ästhetischen Erfahrungen kommen, die denen weit überlegen sind, die man in abgeschlossenen, symbolisch kalfaterten Kunsträumen machen kann.“ (Diederichsen 2014, S. 37)

Wobei man dem hinzufügen muss, dass Diederichsen, wenn er von Pop-Musik spricht, nicht oder nicht nur von Musik spricht, sondern viel mehr von einem gesellschaftlichen Phänomen. Man könnte sagen er versteht darunter den Umgang von Rezipienten mit verschiedensten Zeichen, die auf unterschiedlichen Speichermedien präsentiert werden. Dies bietet aus medienwissenschaftlicher Sicht wiederum eine sehr interessante Perspektive.

Auch für die vorliegende Arbeit spielt die Musik an sich eine kleinere Rolle, als das worüber sie erzählt, wie sie gemacht wird und mit welcher Bedeutung sie geladen ist. Pop-Musik dient als Gedächtnistechnik, als eine Art und Weise Dinge zu behalten. Wir merken uns: Pop-Musik kann eine ästhetische Erfahrung sein und demnach darf man die Kulturtechnik des Samplings auch als ein ästhetisches Verfahren beschreiben. Zwar muss man beim Begriff der Ästhetik immer klar die beiden Seiten Künstler und Rezipient unterscheiden (Vgl. Isler 1979), jedoch wird diese Trennlinie beim Mashup etwas entkräftet. Denn das Mashup wird vom Prosumer (Producer+Consumer) erschaffen. Das heißt: der Rezipient oder Konsument der Musik wird im digitalen Zeitalter immer öfter zum Produzenten.

„Darüber hinaus bietet das Internet den Kulturerbeeinrichtungen die Möglichkeit, den Online-Raum als Produktionsstätte nutzbar und die Besucher zu sogenannten Prosumern, also einem Mischwesen aus Nutzer und Produzent, zu machen. Digitale Angebote verändern die Art und Weise, wie Besucher mit Kultur interagieren, und ermöglichen neue Formen kultureller Teilhabe und Partizipation. (Vgl. Euler 2019)

d. Remix

Ein weiterer Begriff, der in diesem Kontext häufig fällt ist der Remix. Als Remix werden in dieser Arbeit Songs bezeichnet, die aus der Bearbeitung und Aneignung von bereits existenten Songs hervorgehen. Die wohl einzig klare Trennlinie zum Mashup ist, dass der Remix nicht aus zwei verschiedenen Tonaufnahmen erzeugt werden muss, sondern oft nur auf einen einzigen Song zurückgreift. Bei dieser Art des fremdreferenziellen Komponierens wird das Ausgangsmaterial oft in ein anderes Genre der Pop-Musik transferiert. Dabei werden bspw. die einzelnen Tonspuren eines Gitarren-Popsong so bearbeitet und mit neuen Spuren ergänzt, dass daraus ein tanzbarer Techno-Track oder ein sphärischer Dub-Song entsteht. „[...] a remix takes a recording and re-orders its elements, often adding additional tracks; [...]“ (Moorefield 2009, S. 292) Es wird also re-kombiniert und ergänzt, wie wir es in dieser Arbeit bei beiden Beispielen wiederfinden werden.

„Wesentlich bei einem Remix ist sowohl Erkennbarkeit der Quellen und der freie Umgang mit diesen. Die Erkennbarkeit der Quellen schafft einerseits ein internes Verweissystem, welches wesentlich die Bedeutung des neuen Werkes beeinflusst, und erlaubt andererseits, multiple Perspektiven miteinander zu verbinden und damit ein neues Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Wahrnehmung zu artikulieren.“ (Stalder 2009, S.1)

Eduardo Navas schreibt in seiner *Remix Theory*, der Remix sei eine globale Aktivität des kreativen und effizienten Austausches von Information, der durch digitale Technologien ermöglicht wird und auf der Technik des *cut/copy* und *paste* basiere (Vgl. Navas 2012). Um den Remix als kulturelles Phänomen zu verstehen, müsse man ihn erst in der Musik definieren. Navas bezeichnet den Musik Remix als eine Re-Interpretation eines schon existenten Song, bei dem die „spectacular aura“⁷ des Originals dominant hervorsticht. Jedoch gäbe es für ihn auch noch andere Formen des Remix, bei denen sich diese Definition nicht mehr klar bestimmen lässt bzw. die „spectacular aura“ nicht mehr so deutlich ist.

„Re-mix betont, dass es keinen eigentlichen Anfang gibt, sondern es sich um einen kontinuierlichen Prozess der Bearbeitung handelt, der so weit zurück geht, wie wir in der Lage sind zu sehen.“ (Stalder 2009, S.2)

Der Begriff des Remix beinhaltet demnach, dass es sich hierbei um eine Wiederholung handelt. Der Präfix »Re-« meint etwas ganz Bestimmtes, nämlich eine Art von Wiederholung, etymologisch könnte man meinen, er sei abgeleitet und ausgeliehen vom lateinischen Wort *repetitio* (Wiederholung). Nicht zuletzt ist die Wiederholung etwas sehr Musikalisches. Aber dieser Verdacht einer etymologischen Bestimmung dieses Präfixes verliert seine Transparenz bzw. seine Eindeutigkeit, weil es nicht um die bloße Wiederholung, sondern oft – wie auch in den Beispielen in dieser Arbeit – um die Bezugnahme und gleichzeitige Veränderung/Verfremdung/Parodie des Bezug Genommenen geht.

In der Sample- und Remix-Forschung wird der Begriff Remix demnach auch oft stellvertretend für all das benutzt, was mit digitaler Re-Kontextualisierung zu tun hat. Demnach können auch Foto-Collagen oder Memes als eine Form des Remix bezeichnet werden.

⁷ Dabei bezieht er sich auf Debords Begriff des „Spektal“ und Benjamins Begriff der „Aura“.

„Mit anderen Worten, das Konzept des Remixing ist charakteristisch für die Kultur der globalen Netzwerkgesellschaft, in einem ähnlichen Sinne wie Konzepte des originären Werkes und der autonomen Künstlerpersönlichkeiten kennzeichnend waren für die Kulturen der bürgerlichen Moderne.“ (Stalder 2009, S. 2)

Stalder bezeichnet den Remix als die Versinnbildlichung der aktuellen Gesellschaft, und behauptet zugleich, dass es nicht unbedingt zielführend sei sich – in diesem Kontext – mit dem Original- oder Genie-Kult zu beschäftigen. Wie schon eingangs erwähnt, werden diese Probleme immer mitgedacht, da sie noch sehr in der Gesellschaft verankert sind, aber nicht weiter behandelt.

In dieser Arbeit wird der Begriff Remix in seiner Offenheit oft als Synonym für Songs auftauchen, die auf der Kulturtechnik des Sampling basieren oder teilweise auch als Mashup bezeichnet werden könnten. Mit den wechselnden Begrifflichkeiten für sehr ähnliche Phänomene ziele ich nicht darauf ab für Verwirrung zu sorgen, sondern versuche die Begrifflichkeit an den Fokus des jeweiligen Abschnitts der Arbeit, als auch an die, an dieser Stelle verwendete Literatur, anzupassen.

Wenn es mir also darum geht, dass zwei grundverschiedene Tonaufnahmen miteinander verbunden werden, wähle ich den Begriff Mashup. Ist die Betonung an der besagten Textstelle eher auf der Ebene des Wiederverwertens bzw. Re-cyclens, -kontextualisierens, -semantisierens, werde ich den Begriff Remix wählen. Wenn der Fokus allerdings mehr auf der Kulturtechnik, also dem ästhetischen Verfahren, das zum Mashup oder Remix hinführt oder auf der Tonaufnahme selbst liegt, spreche ich von Sampling.

1.2 Recycling als Kulturpraxis

Schon Walter Benjamin eröffnet seinen Kunstwerk-Aufsatz mit den Worten: „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.“ (Benjamin 2011, S. 11) Ob als Übung oder Vervielfältigung der Werke, so schreibt er, war das Reproduzieren schon immer Teil des Kunsthandwerks. Aus jenem Grund möchte ich in diesem Unterkapitel eine Stufe hinauszoomen und von den Kulturtechniken rund um das Sampling, auf allgemeinere Bezeichnungen sehr ähnlicher Natur stoßen. Also Verfahren oder Phänomene die stark an ihrer Fremdreferenzialität und eng an ihre eigene Wiederholung gebunden sind. Vergleichbare Ansätze findet man auch bei Filmschaffenden wie Alexander Kluge oder Jean-Luc Godard, die sich selbst vielmehr als Gärtner (Vgl. Kluge 2016) oder Organisator des ihnen zur Verfügung stehenden Materials verstehen, als dass sie die Rolle des konventionellen Ich-Zentrierten Autors (ob romantisch oder genial) annehmen würden. Eben Handwerker, wie es auch die DJs in den 1980er Jahren erstmals waren und damit eine völlig neue Richtung in der Musik einleiteten. (Vgl. Poschardt 1997) Gärtner, Organisatoren oder Handwerker die eben nicht dem Genie-Kult entsprechen und neuschöpfen, sondern viel mehr dem vorhandenen Material eine (neue) Richtung zuweisen. Ein Versuch der De-Subjektivierung des Autor-Begriffs, hin zu einer verteilten Autorschaft. In diesem Zusammenhang wäre wiederum Vertov als eine Art Archetyp dieser speziellen Arbeitsmethode zu erwähnen, welcher sich ausschließlich und bewusst mit Archivmaterial beschäftigte.

In diesem Unterkapitel will ich versuchen die Kulturtechnik des Samplings im Kontext einer Intermusikalität zu kontextualisieren und die kulturtheoretischen Grundlagen dieses Verfahrens, nämlich die Re-Kontextualisierung und Re-Semantisierung anführen.

a. Intermusikalität

Durch die immer einfachere Speicherung von Daten auf verschiedensten Medien ist es sehr naheliegend, dass aktuell häufiger auf ältere Texte, Musikstücke oder Filme zurückgegriffen wird, als etwa zur Zeit des Barock. Dennoch ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass das Wiederverwerten von Kunstwerken keine Erfindung der letzten Dekaden ist, sondern quasi schon immer existierte.

„Dass künstlerische Arbeiten auf andere Kunstwerke verweisen, sich bewusst in Traditionslinien stellen, existierende Ausdrucksformen aufgreifen und modifizieren, ist keineswegs neu geschweige denn erst ein Kind der Postmoderne, sondern vielmehr so alt wie die jeweiligen Künste selbst.“ (Döhl / Wöhrer S.7 2014)

Jedoch ist zu hinterfragen, ob es gegenwärtig nicht zuletzt auf Grund des eben beschriebenen Zustandes zu einem vermehrten Auftreten kommt. Das aktuell häufig auftretende Infrage stellen des geistigen Eigentums ist bspw. ein Hinweis auf eine Verschiebung von Wertigkeit referenzieller Kunst. (Vgl. ebd.)

„Selbstredend »darf« den Gebräuchen gemäß ein Beethoven auf Mozart verweisen, ein Schubert auf Beethoven usw., ohne dass ihnen dies als Malus ausgelegt würde, wie es bei den zahllosen sogenannten Kleinmeistern der Geschichte klassischer Musik als Ausweis für ihre minderen Qualitäten ständig geschieht. [...] Fest etabliert sind Traditionen wie der Standard im Jazz, mal mehr und mal weniger frei über Lieder aus der Feder Dritter aus dem Repertoire Hollywoods, der Tin Pan Allex und des Broadway der Ära nach dem ersten Weltkrieg zu improvisieren, oder das Rappen über Material aus Tonaufnahmen Dritter im Hiphop“ (Döhl S. 208, 2014)

Wenn auch damals – und auch schon lange vorher – das ein oder andere Speichermedium im Einsatz war (u.a. der Buchdruck) so stand es lange nicht in diesem Ausmaß für die breite Masse zur Verfügung, wie es dies heute tut.

Der russische Filmmacher Dsiga Vertov etwa musste in den 1920er Jahren wochen- oder gar jahrelang Archivarbeit (Vgl. Michelson 1990) leisten, um passendes Material für seine agitatorischen Proto-Dokumentationsfilme zu finden. Ohne jetzt zeitgenössische ‚Found-Footage- Filmmacher‘ zu kritisieren oder deren Können zu schmälern, würde ich behaupten, dass es heute doch um einiges einfacher ist, Filmmaterial zu finden, darauf zuzugreifen und es zu bearbeiten. Das bedeutet keineswegs, dass jene Techniken heute jeder beherrscht oder beherrschen kann. Denn genau diese mannigfache Auswahl an Material und die diversen Möglichkeiten der Bearbeitung machen es umso schwerer etwas wirklich Ästhetisches oder gesellschaftlich Relevantes und vor allem Neues zu produzieren. „Sicher ist, daß durch die Verbreitung von Sampling-Instrumenten die Ansprüche an die mit ihnen produzierten Klänge steigen werden.“ (Ruschkowski 2010, S.357)

Oder ein zweites Beispiel: Mozart war es auf Grund seiner musikalischen Ausbildung möglich sich an bereits bestehenden, jedoch noch unbekanntem Stücken zu bedienen um daraus zu zitieren oder diese zu bearbeiten. Heute müsste man als Musiker nur *YouTube* öffnen und man wird mit verschiedensten Sounds und Musiken überhäuft.

Diese fremdreferenziellen Verfahren in der Musik summiere ich für die Forschungsarbeit unter dem Begriff der Intermusikalität, abgeleitet von Kristevas Begriff der Intertextualität. Das heißt: jedes Musikstück versteht sich als ein Mosaik aus Musik-Zitaten.

„[...] das Wort (der Text) ist eine Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. [...] jeder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität* [...]“ (Kristeva 1972, S. 347 f.)

Schon Kristeva, sowie auch Barthes öffnen den Begriff *Text* und implizieren darin mehr als den bloßen literarischen Text, da eben jede kulturelle Praxis bedingt interreferenziell ist. Der Text kann demnach auch ein Film oder eben Musikstück sein. Angeregt von Herrn

Schrey und um Missverständnisse beim Lesen zu vermeiden, habe ich mich dennoch für den Anhang *-musikalität*, an Stelle der *-texualität* entschieden. Denn das Gedächtnis der Musik könnte seine Intermusikalität sein (Vgl. Lachmann 1900). An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass sich durch die neuen technischen Rahmenbedingungen der Digitalisierung und des technischen Fortschritts Kristevas und Barthes Intertextualitätsbegriff nicht einfach über das Phänomen des Sampling stützen lässt, sondern ich mir vor allem die Grundgedanken dieser Theorie für meine Forschungsarbeit aneignen will, um mich so den intermusikalischen Phänomenen in der zeitgenössischen Pop-Musik anzunähern.

„Das Problem ist, dass das Recht zu zitieren, und auch die Urheberrechte an einer kulturellen Schöpfung oder einem Kunstwerk, aufgrund verschiedener Tendenzen des Markts und des Internets heute nicht mehr gewährleistet sind. Es ist sehr leicht geworden, abzuschreiben oder etwas nachzumachen und die Komposition dann als eigene auszugeben – ohne besondere Eingriffe, durch bloßes Copy & Paste. Das ist meiner Meinung nach einer der schwächsten Aspekte moderner Kultur, und es bedeutet für unseren Begriff von Kreativität eine enorme Krise.“ (Kristeva 2010 ⁸)

Dennoch betrifft diese Kritik nicht die Beispiele, die in dieser Arbeit besprochen werden sollen. Denn Kristeva sagt außerdem, dass die essenzielle Botschaft eines Werks in der ganzen Komposition liegt und nicht nur in einem einzigen Satz oder einem Fragment.

„Stellen Sie sich vor, jemand fügt einige Takte Bach in eine Jazzkomposition ein. Sie erkennen Bach, oder Sie erkennen ihn nicht. Aber Bach bleibt. Und wenn die neue Komposition gut ist, bleibt auch sie bestehen.“ (ebd.)

Wenn man also aus den Fragmenten, die bestenfalls erkennbar sein sollten aber nicht müssen, eine neue spannende Komposition schafft ist das kein Plagiat mehr und auch kein bloßes Copy+Paste. Denn vor dem Copy+Paste erfolgt ein Cut und nachher oft eine Modifikation des montierten Materials.

⁸ Interview mit Welt online

b. Re-Kontextualisierung und Re-Semantisierung

Wenn man Beispiele von Intermusikalität analysiert, kann man prinzipiell zwei Modi der Bedeutungsveränderung bzw. -erweiterung feststellen.

Das wäre zum einen eine Re-Kontextualisierung, wobei durch den neuen Kontext eine Bedeutungsverschiebung stattfindet. Ein Sample von einem klassischen Konzert z.B. bekommt in einem Hip-Hop Song eine zusätzliche oder gar völlig neue Bedeutung (Vgl. Bonz 2006). Steht bei der Originalaufnahme noch die erzeugte Atmosphäre, der Pathos oder das gekonnte Zusammenspiel der Orchestermusiker im Vordergrund, geht es im Hip-Hop Song, der ein Sample – also nur ein Mikro-Fragment des Konzerts verwendet – womöglich eher darum, eine gewisse Stimmung im Song zu erzeugen und die Breakbeats musikalisch zu begleiten. Außerdem ist das klassische Konzert in der Hochkultur situiert und der Hip-Hop eher im Kontext einer Sub- oder teilweise auch schon Pop-Kultur zu verorten.

Ähnlich funktioniert das bei meinem ersten Fallbeispiel: Razelli, wo genauso erst entkontextualisiert, dann re-kontextualisiert wird und dadurch eine Bedeutungsveränderung stattfindet. Besprochen wurde der Begriff der Re-kontextualisierung erstmals um Marcel Duchamps Ready-mades zu kategorisieren (Vgl. Navas 2012). Denn das Ready-Made gewinnt seinen ästhetischen Beitrag erst durch die Re-Kontextualisierung. Es ist allein deshalb ein Kunstwerk, weil es im Museum steht, wo es unter anderen Kunstwerken ausgestellt wird. Genau das ist das Verfahren und die Aussagekraft des Ready-Mades. „Duchamp does this with a conceptual strategy of recontextualizing an ordinary urinal as a work of art: he takes a urinal from the actual world and inserts it in the art world to offer commentary on art practice.“ (ebd., S.77)

Natürlich zielt die Re-Kontextualisierung in den Untersuchungsgegenständen dieser Arbeit auf eine andere Wirkung hin aber das Verfahren bleibt im Grunde dasselbe: Das veränderte, direkte Bezugssystem in das ein Zeichen integriert wird, verändert die Bedeutung die das Zeichen hat und erfährt dadurch in einer anderen räumlichen oder kontextuellen Situation auch eine Verschiebung, Modifikation oder Überlagerung.

Antithetisch dazu verhält es sich mit einer Veränderung die man als Re-Semantisierung bezeichnen könnte. Dabei wird die Semantik, die Bedeutung des Zeichens, von innen heraus umstrukturiert, wodurch sich derselbe Kontext in weiterer Folge verändert. Die Re-Semantisierung wird deshalb auch von einer historischen Dimension mitbestimmt, weil sich die Bedeutungen von Zeichen historisch verändern. Man könnte so also auch die Historie als einen Kontext lesen aber was das Zeichen betrifft ist dies nicht der Angelpunkt seiner Abhängigkeit, denn es ist der engere Raum, auf den es gedrängt wird, was wiederum den Kontext des Zeichens bestimmt. Wenn es das Phänomen der Re-Kontextualisierung gibt, wo derselbe Inhalt eine veränderte Wirkung erzielt nachdem man seinen Kontext verändert bzw. verstellt, müsste es auch den umgekehrten Fall geben. Nämlich, dass durch eine leicht veränderte Bedeutung des Inhaltes, die beispielsweise durch eine verstärkte Intention des Zeichens entsteht, der Kontext des einen Werkes selbst eine andere Bedeutung im Neuen erfährt. Das können wir später beim zweiten Beispiel feststellen, welches zwar zeitlich schon in einen neuen Kontext gesetzt wird, aber eigentlich noch immer ein Song ist zu dem man u.a. in einer Disco kollektiv tanzt und dabei außerdem der alte Song in veränderter Weise im neuen Song die Bedeutung verändert, als auch umgekehrt.

„Eine Referenz zu stiften, indem man explizit auf ältere künstlerische Kontexte wie Werke, Ensemblekonfigurationen, Genres etc. zurückgreift, die man entweder selbst geschaffen bzw. die man sich für das eigene Wirken zunutze gemacht hat oder die einem zumindest rezipientenseitig als einem eigen zugerechnet werden, ist ein weit verbreitetes künstlerisches Vorgehen. Ebenso üblich ist es, solch ältere Kontexte, die dem eigenen Schaffen aber bislang fremd waren oder wenigstens als fremd wahrgenommen wurden, für die eigene Produktion neu zu erschließen und darin aufzurufen.“ (Döhl 2014, S.202)

Es findet durch die Aneignung des fremden Tonmaterials also in beiden Fällen eine Veränderung oder Erweiterung der Bedeutung statt. Um auf eine der Kernfragen dieser Forschungsarbeit schon vorab zu antworten, nämlich welche gesellschaftlichen Funktionen dem Sampling zugeschrieben werden können, haben wir hier bereits den ersten Ansatz für eine Antwort: Durch die ästhetische Kulturtechnik des Sampling kann

ein Musikstück, welches zuvor nur bestimmten Klassen zugänglich war auch in anderen gesellschaftlichen Schichten konsumiert werden. So wird durch das Fragment des klassischen Konzerts durch das Transferieren in einen neuen Kontext mit neuer Bedeutung geladen, sprich um eine neue Bedeutung ergänzt oder gegen die vorherige ausgetauscht. Zwar ohne damit direkt in die Hochkultur einzudringen aber um als Gegenkultur ein kollektives Gedächtnis aufzubauen. Das folgende Zitat beschreibt diese neue Möglichkeit des Zugangs zur Musik, allerdings nicht aus der Sicht der Rezipienten, sondern aus der der Produzenten bzw. Komponisten im Kontext des frühen Hip-Hop. „Youths in poor neighborhoods, who generally did not have access to then-expensive studio time, started creating a new form of music at street parties.“ (Moorefield 2010, S.91) Das gerade diese Re-Semantisierung oder um es wieder etwas konkreter zu sagen, das Sampling dazu beiträgt, dass der Rezipient zum potentiellen Produzenten wird beschreibt Moorefield sehr ausführlich in seinem bereits erwähnten Buch. Weiter schreibt er über dieses „Vermischen“ von Klassen und Hörer/Komponisten-Rollen: „[...] cross-fertilization taking place in New York clubs such as the Roxy, where both white New Wave kids and uptown black and Latino club-goers hung out. The impact on the music was to make it more universal, and more visible still to white audiences.“ (ebd., S.93) Diese Bedeutungsverschiebung fand also in beide Richtungen statt.

Auch die Form der Speichermedien spielt dabei eine wichtige Rolle. Jenes klassische Konzert wurde mit großer Wahrscheinlichkeit auf Tonbändern aufgezeichnet und dann über die Musikindustrie als Schallplatten verkauft. Die ersten Hip-Hop Mixtapes waren hingegen – wie der Name schon sagt – auf selbst aufgenommenen Kassetten gespeichert. Und heute holt man sich die Samples meistens aus dem Netz. Somit wird das Netz oder wenn man so will die Cloud das neue Speichermedium für Musik und ist dadurch einem Großteil der Menschheit zugänglich, sprich verfügbar. Auf der anderen Seite bringt dies auch große Probleme mit sich. Eines dieser Probleme ist die Frage des Urheberrechts. Durch die globale Verfügbarkeit der Daten und die einfache Aneignung dieser, fällt es oft schwer zwischen Piraterie und legaler Nutzung zu unterscheiden. In meinem ersten Beispiel zu Razellis Mashup-Songs werde ich erneut auf die Frage des Copyrights zurückkommen. Ein zweites Problem dieser Verfügbarkeit sehe ich im Imperativ des ‚Kreativ-Seins‘. Im sogenannten kognitiven Kapitalismus (Vgl. Reckwitz 2017), einer Zeit

unbezahlter Kreativität, wird zugleich von allen Seiten gefordert kreativ zu sein (Vgl. Reckwitz 2017). Im Zusammenhang mit der Bedeutung von Tonaufnahmen ist es auf Grund der unübersichtlichen Menge oft unmöglich:

a. kreatives Schaffen von nicht-kreativem Schaffen zu unterscheiden und b. kreatives Schaffen zu entlohnen.

„Messi hat [mit seinem Maradona Tor] – zumindest indirekt – die Frage aufgeworfen, wie geistige Leistungen bzw. immaterielle Güter (wie ein Tor) gemessen und bewertet werden können. Und diese Fragen – so prophezeit Mark Getty, Sohn des Öl-Milliardärs Paul Getty und Gründer der Bildagentur Getty Images – werden im digitalen 21. Jahrhundert so bedeutend sein wie es die Verteidigung des Rohstoffs Öl im 20. Jahrhundert war.“ (Von Gehlen S.9, 2012)

Die Wertigkeit von Kopien wird sich also in Zukunft noch weiter verschieben und einige Probleme aufwerfen.

Punkt b. führt uns wiederum zum ersten Problem – dem Urheberrecht. Jedoch könnte man hier einwenden, dass jede Revolution oder nennen wir es Zäsur, ob kulturell oder politisch, sowohl ihre Vor- als auch Nachteile mit sich bringt.

2. Kurt Razelli

Als erstes Beispiel dieser Forschungsarbeit will ich die Arbeiten des Mashup Künstlers Kurt Razelli untersuchen. Der aus Wien stammende Tonkünstler kondensiert die Höhepunkte des österreichischen Fernsehens und produziert daraus audiovisuelle Mashups, die irgendwo zwischen Pop-Song und Parodie angesiedelt sind. Diese werden dann von ihm online im Pluriversum von *YouTube* veröffentlicht und sind dann zwischen den von ihm bearbeiteten Original-Beiträgen und Pop-Musik jeglicher Art zu finden. Die Tatsache, dass der *Youtube* Algorithmus als nächsten Song u.a. auf S.T.S.' Austro-Pop Hit „Fürstenfeld“ weiterleitet bestätigt, wie sehr sich Razellis Songs zwischen Pop-Musik schleichen können, ohne dabei den Anspruch zu erheben überhaupt Pop-Musik oder gar Austro-Pop zu sein. Doch genau das macht das Pluriversum *Youtube* aus, ein Nebeneinander verschiedenster Themen und Phänomene. Der Pop-Wissenschaftler Diederichsen schreibt, dass im Pluralismus, dem nebeneinander existieren von verschiedensten Themen und Phänomenen im Netz, alle zu Wort kommen und dadurch schwerer erkennbar wird, was Qualität hat und was als wahr anerkannt werden kann. Dies kann sich sowohl als Meinungsfreiheit, als auch als Problem herausstellen (Diederichsen 2002, S. XXIV). Jedoch will diese Arbeit Razelli nicht nach seiner Pop-Musik Qualität befragen oder sich tiefgehend mit dem Begriff Pluriversum auseinandersetzen. Vielmehr will sie danach fragen, wie das Material bearbeitet bzw. montiert wurde, um durch die Re-Kontextualisierung eine neue Bedeutung zu schaffen und die Fernseh-Mashups schließlich zur Pop-Musik zu recyceln. Darüber hinaus soll außerdem gefragt werden welche gesellschaftspolitischen Potentiale in dieser Bedeutungsveränderung stecken, um mögliche Motivationen und draus schließende Funktionen herauszufinden.

Wichtig ist es festzuhalten, dass Razellis Songs nicht dokumentarischer, sondern satirischer oder parodistischer Art sind, natürlich meist auf Politik bezogen aber nicht weiter als in einer parodistischen Kommentarfunktion. Im Gegensatz zu Dokumentationen haben Parodien nämlich Stoßrichtungen. Deshalb an dieser Stelle ein kurzer Exkurs und noch einmal die Definition einer Parodie nach Frank Wunsch zu klären:

„Eine Parodie bezieht sich immer auf eine Vorlage (ein Original, einen Bezugstext), die sie partiell wiederholt (imitiert, nachahmt, nachbildet), aber gleichzeitig auch variiert (verändert, adaptiert). Die Art der Variation ist grundsätzlich abweichend, unpassend, verzerrend, und verzerrt wird immer dergestalt, daß eine komische Wirkung entsteht, speziell eine komische Diskrepanz zwischen Original und Parodie bzw. zwischen den wiederholenden und den variierenden Textpassagen oder –schichten innerhalb der Parodie. Die komische Wirkung richtet sich auch oder ausschließlich gegen das Original.“ (Wünsch S. 11, 1999)

Das Verfahren des Sampling könnte man also überspitzt als Instrument der Parodie bezeichnen. Denn wenn man von Wünschs Definition ausgeht, besteht kaum ein Unterschied zwischen der intermusikalischen Re-Kontextualisierung, wie wir sie beim Sampling meist vorfinden und der Methode der Parodie. Natürlich ist nicht jeder Sampling-Beitrag ein parodistischer aber man könnte schon behaupten, dass es eine große Ähnlichkeit zwischen den beiden Phänomenen gibt. „Mit dem Mashup verhält es sich ein wenig wie mit der Ironie. In beiden Fällen müssen vor der Veröffentlichung beziehungsweise der Äußerung die Grundlagen geklärt sein.“ (Von Gehlen S.20, 2012) Die Zwar ist die Ironie nicht mit einer Parodie gleichzusetzen aber dennoch verhält sie sich ähnlich zur selben, denn sie wirkt oft als Stilmittel der Parodie, wenn man diese als übergeordnetes Genre verstehen will. Wäre nicht klar woher Razelli seine Samples bezieht, bzw. wen er mit seinen Songs parodiert, würde die Songs niemand verstehen. Ergo wären sie Bedeutungslos. Allerdings steht es meistens bereits in den Titeln woher er seine „Vocals“ bezieht.

Ob Razelli bei seinen Songs nun die Technik des Sampling gewählt hat, weil er erkannt hat, dass sie ideal für eine parodistische Arbeit geeignet sind oder ob er durch das „euphorische“ Herumschneiden und Montieren der Fernseh-Schnippel zufällig eine komische Wirkung hervorbrachte, ist unklar und wurde bisher auch noch nicht vom Künstler bestätigt. So oder so veranschaulicht es aber, wie Sampling als *die* post-moderne Kulturtechnik der Parodie sowohl auf ästhetischer, als auch auf gesellschaftspolitischer Ebene sehr wohl funktioniert. Darüber hinaus ermöglicht Sampling die vermutlich echtste, „authentischste“ Imitation der Originalbeiträge, denn genau diese werden

verwendet. So entsteht wiederum ein interessantes Paradoxum, da Fremdreferenzialität mit Authentizität einhergeht, was die Ambivalenz der beiden Begriffe, vor allem aber der der Authentizität deutlich als solche unterstreicht.

„Authentizität verweist unter anderem auf Echtheit im Sinne eines Originals, auf Glaubwürdigkeit, [...] In der Kunsttheorie der Moderne beinhaltet der Authentizitätsbegriff einen ästhetischen Wert, wenn er im Sinne von »wahrhaftig, originell, unverfälscht« benutzt wird.“ (Daur 2013, S. 8 f.)

Der Kanon der kulturrainen Gesellschaft würde Fremdreferenzialität vermutlich nicht als originell und wahrhaftig beschreiben. Und doch ist es in diesem Fall in der gesampelten Parodie echter das „fremde“ Original direkt zu verwenden und zu wiederholen, als wie es früherer in der Parodie üblich war und natürlich auch heute noch ist, dieses bloß zu imitieren.

Ähnliches werden wir weiter unten bei Beispiel 2 wiederfinden. Dort steht die Authentizität mit der nostalgischen Intermusikalität in einer spannenden Korrelation. Auch dort fragt man sich wie Rückbezüge und ein Verlangen nach Vergangenheit originell und authentisch rezipiert werden können. Jedoch wäre dies a. eher eine rezeptionsästhetische Frage und würde b. das Feld zu weit in die abstrakte Richtung *Authentizität* und *Wiederholung* öffnen. Dennoch wollte ich es sowohl hier als auch bei Beispiel 2 kurz erwähnt haben, um zu verdeutlichen welche soziokulturellen und ästhetischen Phänomene mit der Kulturtechnik Sampling korrelieren.

Halten wir also fest, dass Razellis gesampelte Mashup Songs parodistisch sind und schon darin politisches Potential steckt. Interessant ist vor allem, dass er mit seinen parodistischen Songs Position zu gesellschaftspolitischen Zeitgeschehen bezieht, ohne dabei wirklich Partei zu ergreifen und ohne andere dadurch zu diskriminieren oder zu diffamieren. Denn durch die Auswahl seines Materials und die rhythmisierte Aneinanderreihung der Sprach-Samples, sprich Zitate aus dem Fernsehen, entsteht eine völlig neue oder zumindest erweiterte Bedeutung der Originalbeiträge. Ähnlich wie bei den Popart Künstlern á la Andy Warhol oder etwa dem ‚Ready- Made‘ Pionier Marcel

Duchamp verwendet Razelli beim Sampling bestehende Elemente oder Gegenstände aus dem Alltag (Vgl. Navas 2012).

Razellis Mashups will ich deshalb im Rahmen dieser Arbeit über Sound-Sampling analysieren, weil Razelli nicht nur Samples einbaut, sondern diese sogar ausschließlich verwendet.

„Nicht nur die Vertriebs-, Rezeptions- und Diskurswege basieren über das Internet auf Digitalisierung. Auch ihre Produktion ist eine digitale Angelegenheit. Mashups entstehen nicht nur durch Sound Sampling – sie tun es ausschließlich [...] (Döhl 2016, S.69)

Die bekanntesten Songs von Razelli sind seine Mashups vom ORF-Format „Alltagsgschichten“ produziert von Elizabeth T. Spira und von den österreichischen Nationalratssitzungen. Diese Arbeit soll bewusst nicht nur auf einen Song des Künstlers eingehen, da seine Songs immer einem sehr ähnlichen Muster folgen und weder die Texte noch die Instrumentals der Songs relevant für die vorliegende Untersuchung sind.

2.1 Modus der Aneignung

Razelli bezieht sein Sound-Material aus dem Internet und besitzt keinerlei Rechte an dem von ihm verwendeten Material. Dies ist bei Mashups nicht unüblich und birgt einen weiteren politischen Angriffspunkt. Problem mit Urheberrechten gibt es nur selten, da Mashups in der Regel nicht auf eine Wirtschaftlichkeit abzielen. Dies spielt der politischen Botschaft der parodistischen Songs nochmals in die Karten.

„Vor allem der weitgehenden urheberrechtlichen Illegalität der Praxis ist dies geschuldet. Entsprechend stehen kulturelles und soziales Kapital im Fokus des virtuellen Marktes, [...] Gerade über Kategorien wie Prestige wird bisweilen jedoch auch im Mashup durchaus ökonomisches Kapital verhandelt, gewonnen und verloren. Wie die Kategorie des Prestiges bereits anzeigt, erfolgt dies im Mashup-Genre allerdings typischerweise mittelbar als Folge akkumulierten kulturellen und sozialen Kapitals bzw. dessen Verlustes“ (Döhl 2016, S. 64)

Beim Mashup geht es also weniger um die Wirtschaftlichkeit, als vielmehr um einen bestimmten Status in einer Subkultur. Ökonomisches Kapital sei, so Döhl, nur dann zu realisieren, wenn die Mashup-Künstler auch live auftreten (Vgl. ebd.). Auch Razelli hat erst mit dutzenden Mashups Aufmerksamkeit erregt und für tausende Views auf *Youtube* gesorgt, bevor er beschlossen hat sein Repertoire auch live zu performen. 2018 beschloss er sogar in Kooperation mit dem Ex-NEOS-Chef Matthias Strolz und dem Label *Ink Music* ein Album zu produzieren, dass nicht nur aus Fernsehaufzeichnungen besteht, sondern sogar im Studio aufgenommen wurde. Auf die gemeinsame Arbeit mit Strolz werde ich aber nicht weiter eingehen, da dort das Sampling keine tragende Rolle mehr spielt.

Um noch einmal kurz auf das Problem der Urheberschaft zurückzukommen:

„In diesem Zusammenhang kommt auch ein neues Problem auf Musiker, Verlage und Schallplattenfirmen zu: das Problem des klanglichen Diebstahls. Sei es nun der Drum-Sound von Phil Collins oder die Gitarre von Carlos Santana, kein Klang ist vor dem Zugriff des Samplers sicher. Damit wird er beliebig oft kopierbar und so

massenhaft verfügbar. Es liegt auf der Hand, daß diese technischen Möglichkeiten über die ohnehin grassierende musikalische Standardisierung hinaus zu einer weiteren klanglichen Angleichung vor allem bei historientierten Produktionen beitragen können.“ (Ruschkowski 2010, S.356)

Dass dieser Diebstahl, wie Ruschkowski es nennt, aber auch gesellschaftspolitisch positive Effekte erzielen kann, blendet er trotz seiner Affinität zu frühen elektronischen Spielarten der Musik in dieser Aussage aus. Außerdem wird eben genau durch diese massenhafte Verfügbarkeit etwas möglich, das sonst nur in bestimmten Gesellschaftsschichten oder Szenen bleibt. Sowohl auf der Seite der Produzenten, als auch auf der der Hörer (wenn diese auch, wie bereits in Kapitel 1 festgehalten wurde, durch die Kulturtechnik des Sampling teilweise ineinander übergehen) wird ein breiterer Zugriff bzw. eine breitere Verfügbarkeit ermöglicht.

„What is particular to the new media is that the user [o.a. Hörer] plays a crucial role in activating the material, as the DJ does when s/he plays with vinyl records. The new media user manipulates data files in the same way the DJ manipulates the record on the turntable, by accessing pre-recorded material. The '70s DJ, however, shares the tradition of hackers, because s/he was manipulating records on a machine that was originally used for passive listening.“ (Navas 2012, S. 75)

Razelli ist demnach ein Art Hybrid zwischen DJ und Hacker und wechselt die Rolle vom passiven Fernsehzuschauer, zum aktiven Bearbeiter der Fernseh-Frequenzen respektive Zitate. Weiter schreibt Navas, dass diese aktive Interaktion mit dem bereits aufgenommenen Tonmaterial ein fester Bestandteil des Mainstreams wurde und zu gleicher Zeit ein notwendiges Element des Computers. Der User oder Hörer muss den Song-File erst auswählen und dann durch einen Klick auf Play aktiv starten und kann nicht einfach nur mehr passiv hören (ebd., S.75 f.). Dem würde ich allerdings bis zu einem gewissen Punkt widersprechen, da schon das Besuchen von Konzerten, bis hin zum Wechseln der Schallplatte zur B-Seite oder das Zurückspulen bei Kassetten, eine aktive Tätigkeit war bzw. ist. Und gerade durch das Abspielen von endlosen Playlists auf Streamingportalen wie *Spotify* oder auch auf *YouTube* wird man eher zum passiven Hörer,

als wenn man bspw. eine CD in die Stereoanlage legen muss. Jedoch wird es dennoch stetig leichter – und ich vermute darauf will Navas hinaus – mit der Musik tatsächlich zu interagieren. In einen Dialog zu treten und die Grenze zwischen Produzenten und Rezipienten aufzuweichen. Angefangen von Kommentarfunktionen, über Rating-Funktionen, bis hin zum relativ simplen Download des Files und einer anschließend reibungslos möglichen Bearbeitung. Audio-Bearbeitungsprogramme wie *Audacity* (Open Source) oder *Garage Band* (Apple) sind kostenlos oder überhaupt schon vorinstalliert und ermöglichen einfache Bearbeitungen die für einen simplen Mashup oder Remix oft schon reichen können. Mit dieser Ausführung wollte ich nur noch einmal verdeutlichen, wie sehr die Rollen des Produzenten, Komponisten oder Autors und auf der anderen Seite des Konsumenten, Hörers, Rezipienten u.a. durch die Kulturtechnik des Sampling miteinander verschwimmen. Stichwort: Prosumer (Vgl. Euler 2019).

Aber im Grunde könnte man auch damit argumentieren, dass Razellis Songs wie oben erwähnt Parodien sind und dadurch der Verstoß gegen das Urheberrecht vermindert oder getilgt wird. „Wäre die Vorlage unbekannt, würde die Parodie nicht gelingen, die Referenz scheitert und wird dann zu Recht als Plagiat gelesen. (Von Gehlen 2012, S.20)

2.2 Re-Kontextualisierung bei Razelli durch Montage

Im Falle von Razelli wird durch die Re-Kontextualisierung der Fernseh-Beiträge verschiedenste Information an ein Publikum gerichtet, welches diese Beiträge ohne Razellis Bearbeitung eventuell nie gesehen hätte. Wenn wir nun seine Mashups von ATV Formaten wie *Saturday Night Fever* betrachten, wäre dabei vermutlich auch nicht viel – außer auf unterhaltender oder dokumentarischer Ebene – verloren gegangen. Wenn man aber seine politischeren Mashups betrachtet, erreichen hier Reden aus dem „Hohen Haus“ sehr wohl ein Publikum, das Interesse an aktueller Politik hätte aber dennoch nicht jede Versammlung des Nationalrats verfolgen möchte. Gerade einem jüngeren Publikum wird der Inhalt durch die Re-Kontextualisierung des politischen Zitats in einem Pop-Song schmackhaft gemacht. „[...] Pop-Musik war der Ort, den man bewußt (»strategisch«) wählte, weil er in direkter und ungebremster Weise zu politischer Kommunikation führte.“ (Diederichsen 2002, S.XXXII) Pop-Musik führt also zu politischer Kommunikation und ermöglicht es z.B. auch sperrige Themen einem breiteren Publikum zu verkaufen und vor allem diese in verkürzter Weise auf den Punkt zu bringen. Je nachdem wie dieses auf-den-Punkt-bringen orientiert ist, kann die Nachricht natürlich auch stark variieren. Es kann dann natürlich nicht nur, wie hier als politische Parodie, sondern auch gegensätzlich agitativ genutzt werden. Weiter schreibt Diederichsen:

„das Material der Pop-Musik [...] immer entweder als soziales Material für gesellschaftliche Projektionen und für sympathisierende Politik [erscheint], neben die man sich virtuell stellen möchte, oder [es] wendet sich an die Innenperspektive: als Material für Träume und Perspektiven.“ (Diederichsen 2002, S.XXVI)

Wo es bei Razelli eher Ersterem zuzuordnen wäre, passt Letzteres eher auf das zweite Beispiel dieser Arbeit. Beide Aspekte sind für die Beantwortung meiner Frage nach der gesellschaftspolitischen Funktion relevant, würden die Antwort aber zu einfach liefern. Außerdem handelt es sich bei Diederichsen an dieser Stelle um Pop-Musik als Ganzes und nicht wie in dieser Arbeit um die Kulturtechnik Sampling, die dem größeren Phänomen Pop-Musik als untergeordnet gilt und auch über diese hinaus Verwendung finden kann.

„Von der Transponierung diffiziler rhythmischer Bearbeitung bis zu externer Steuerung durch quantisierte MIDI-Signale etwa tut sich hier ein großer Bereich von zusätzlichen musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten auf.“

(Ruschkowski 2010, S.357)

Die Bearbeitungsschritte die Razelli in seinen künstlerischen Arbeiten also vornimmt, sind erst durch das Sampling ermöglicht worden. Dieses Sampling, von dem wir hier die ganze Zeit sprechen, wird bei Razelli durch die untergeordnete Bildebene begleitet, welche den Vergleich zur Film-Montage quasi offeriert. Denn hier wird klar, dass Sampling von Sound-Versatzstücken nicht viel anders funktioniert als die Montage des Films. Vor allem wenn Filmschaffende wie etwa Dsiga Vertov für ihre Filme sehr viel auf Archivmaterial zurückgriffen und damit den Alltag der Arbeiterschicht dokumentierten, um politische Agitation zu betreiben.

Vertov war ein russischer Filmmacher, der sich im Dunstkreis der Revolution um 1918 bewegte und sich als Teil der Avantgarde maßgeblich für die Oktoberrevolution einsetzte. Aus diesem Grund, also dem völlig anderen Kontext, muss auf der Ebene der Motivation, wenn es auch hier Überschneidungen gibt, klar unterschieden werden. Bei Vertov handelte es sich um eine manifestierte parteinahe Radikalität, die er in seinen Filmen agitierte, Razelli bezieht zwar subversiv Position, aber bewegt sich mit seiner humoristischen Art auf einer völlig anderen Ebene politischer Aktivität. Es lassen sich also durchaus strukturelle Ähnlichkeiten auf der ästhetischen Ebene, nicht aber nicht bei der Motivation feststellen. In den folgenden Absätzen muss der Vergleich demnach immer in der jeweiligen Zeit verstanden werden.

Der Begriff der Montage steht stellvertretend für diese strukturellen Ähnlichkeiten des Verfahrens zwischen Vertovs Filmen und Razellis Mashups. Schon hier erkennt man, dass sie sich im Zustand des fertigen Werks, sofern ein Kunstwerk fertig sein kann (Vgl. Eco 1990), schon allein auf Grund der Bezeichnung stark voneinander unterscheiden. So hat Film nicht direkt etwas mit Mashup oder gar Remix gemeinsam. Im Modus des Verfahrens gibt es allerdings sehr wohl Parallelen, wie es auch Stalder feststellt, wenn er Remixing als

die Weiterführung der Montage beschreibt. Wenngleich ich Razellis Songs nicht als Remix per se bezeichnen würde, kann man seine Mash-Ups dennoch als solche oder zumindest in Tradition dieser lesen. „Remixing ist nichts gänzlich neues, sondern schliesst in vielem an die Montage, einem ‚Paradigma der Moderne‘ [...] an.“ (Stalder 2009, S.1) Die Überlegungen zu den Überschneidungen zwischen russischer Avantgarde und dem Sampling-Verfahren sind also in dieser Forschungsarbeit nicht unbegründet, sondern fanden bereits Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs. Weiter schreibt er:

„Die Montage schien nun einen Weg zu weisen, wie dieser Erfahrung des jähren Zusammentreffens von Dingen, die in keinem inneren Zusammenhang standen, adäquate Form zu geben sei, und in allen Gebieten des künstlerischen Schaffens wurde damit experimentiert“ (Stalder 2009, S.5)

Genauso finden wir bei Razelli ein Zusammentreffen verschiedenster Ebenen, dass nicht jedem geläufig ist. Denn sich wiederholende politische Aussagen, kombiniert mit elektronischen Tracks zwischen Techno und Hip-Hop, sind nichts was man aus dem alltäglichen Umfeld kennt. Sie sind sozusagen aus dem Zusammenhang herausgerissen.

„Die Montage bricht die strenge Logik der Verweissysteme auf, die das Zitat noch kennzeichnen, zugunsten eines neuen, diskontinuierlichen Erfahrungshorizonts, der neue Verknüpfungen zwischen Subjektivität und Objektivität anzukündigen scheint.“ (ebd., S.5)

Gleichwohl ich auf der Ebene der Re-Kontextualisierung von Zitat spreche, unterscheidet sich die Montage auf der Ebene der technischen Produktion, bzw. des Arrangements also vom klassischen Zitat.

Einige Jahre später, in den frühen 1950er Jahren, begründete sich im künstlerischen Dunstfeld von John Cage die sogenannte Tape Music, die sich klar zu den russischen Montage-Theorien bekannte.

„Innert kurzer Zeit wurden die Grundelemente des Sampling entwickelt: Loops, variable Laufgeschwindigkeiten und -richtungen, die Mehrspurigkeit und Schnitte und Überblendungen, wie man sie bisher nur vom Film kannte.“ (ebd., S.6)

Die Montage war nun vom Film zur Musik übergeschwappt. Über die Pop-Art schließlich schlich sich die Montage aus der Avantgarde langsam in die Pop-Kultur, denn „Pop-Art erlaubte, Montage und Kommerz problemlos miteinander zu verbinden [...]“ (ebd., S.7) So oder ähnlich könnte man den Übergang von der russischen Film Avantgarde bis zur zeitgenössischen Sample Technik in der Pop-Musik ganz grob skizzieren. Dies soll der Begründung meines Vergleichs dienen und die mögliche Vorreiterrolle der Film-Montage für das Verfahren des Sampling untersuchen. Im Folgenden nennt Stalder schließlich den signifikanten Unterschied zwischen der russischen Avantgarde und der zeitgenössischen Remix-Kultur:

„Das Interesse dieser Generation russischer Regisseure [der 1920er Jahre] an der Montage waren nicht nur formale Experimente mit den Möglichkeiten des Mediums Film, sondern die Suche nach einer Korrespondenz zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen und dem parallel stattfindenden radikalen Umbau, der neuen Montage der Gesellschaft. Die aktuelle Praxis des Remixes [hier: = der des Samplings] ist weniger bewusster Ausdruck eines politischen Projektes, sondern korrespondiert – vielfach wohl eher unbewusst – mit theoretischen Positionen eines neuen, anti-essentialistischen Realismus, wie sie etwa von Manuel DeLanda (2006) als ‚Assemblage Theory‘ oder von Bruno Latour und anderen als ‚Actor-Network Theory‘ formuliert werden.“ (ebd., S.16)

Heute würde man diese, seit der Postmoderne beliebte künstlerische – oft eben unbewusste Methode – vermutlich als subversiv abtun. Anders zur Film-Montage des letzten Jahrhunderts ist der Remix demnach weniger direkt politisch und will vielleicht auch gar nicht politisch sein, ist aber auf Grund seiner Gemachtheit automatisch politisch geladen, worin vielleicht noch ein viel größeres Potential liegen könnte.

Wir fassen zusammen: Man nimmt beim „Cutten“ – ob im Film oder beim Sound Sampling – ein schon bestehendes Teil aus der „realen Welt“ und setzt es in einen neuen Kontext:

„In this sense, he is literally practicing an act of ‘cutting’ as understood in Remix - taking a sample, a piece from the real world, because his commentary needs a material reference in order to take effect as a contradiction of the uniqueness of the work of art.“ (Navas 2012, S. 77)

Aber nun will ich noch einmal auf die russische Film-Avantgarde zurückkommen: Auch wenn Dsiga Vertov die Musik und Literatur aus dem Film verbannen wollte, war es doch das der Musik entlehene Intervall, welches Vertov bei seiner Montage-Theorie betonte.

„The Vertov film, of course, is driven by radical experiments in montage and uses rhythmic editing extensively. It also can be said to sample the everyday life of Moscow, Kiev, and Odessa by documenting it in a particular way: snippets of reality (some staged to various degrees, no doubt) remixed according to a rhythmic cut-and-paste approach most notably illustrated by the reflexive scenes of Vertov’s wife editing the film.“ (Laderman 2014, S. 27)

Diese „Snippets of Reality“, ob bei Vertov oder Razelli, kommentieren – hervorgerufen unter anderem durch ihren Rhythmus, ihre Anordnung und die Intervalle zwischen den Samples – gesellschaftspolitische Ereignisse.

„Er [Vertov] studierte dieses Phänomen und fand, dass dieses „Klingen“ auf einer bestimmten Musikalität von Bewegungsverwandtschaften beruhte, von Bewegungen in einer Szene, die sich wie in einer Melodie in der nächsten (inhaltlich nicht notwendigerweise dazu gehörenden) fortsetzten. Er zog die Konsequenzen aus dieser Entdeckung und begann Bewegungsvorgänge zusammenzukleben, ganz gleich, ob dann eine Feuerbrunst neben einem Kegelabend oder ein Tanz neben einem Mord zu stehen kam; dabei achtete er auf die Kontinuität oder Musikalität der Bewegungsvorgänge.“ (Hans Richter 1967, S. 18)

Dieses Zusammenkleben, von oft auch unpassenden Fragmenten, geschieht bei Razelli allerdings eher dadurch, dass er a. die TV-Beiträge mit seinen elektronischen Soundtracks unterlegt, b. er die Reden der Personen anders anordnet und c. seine Songs dann auf *Youtube* als solche veröffentlicht.

Vertovs Montagetheorie des Intervalls behauptet im Grunde, dass das Intervall zwischen zwei Einstellungen das grundlegende Moment des Films und der Montage ist. Wolfgang Beilenhoff, der sich sehr ausführlich mit Vertov und der gesamten russischen Film-Avantgarde beschäftigte, nennt Vertovs Intervall „Ein kontinuierlich belichtetes Stück Film zwischen zwei Montagestücken.“ (Beilenhoff 2012) Philipp Schäfer schreibt über Vertovs Intervalltheorie:

„Vertovs Filme sollten anders als die der Avantgarde keine Kompositionen und visuelle Symphonien sein, sie sollten vielmehr durch den Rhythmus anhand entsprechender ‚Intervalle‘ die dargestellten Gegenstände zu ihrer vollen Wirkung und damit Kinoglaz-,Wirklichkeit‘ bringen.“ (Schäfer 2007, S.1)

Ähnlich versucht es Razelli. Durch die raffinierte Aneinanderreihung der ausgewählten re-kontextualisierten Tonsequenzen kommentiert er das politische Zeitgeschehen auf parodistische Art und Weise. Ohne seine Montage fehlt es den Originalbeiträgen des Fernsehens oft an Aussagekraft, die erst durch die rhythmisierte Wiederholung verdeutlicht wird und zugleich subversiv kommentiert. Wie oben erwähnt, kann man das politische Ausmaß oder die Motivation nicht vergleichen.

Vertov nahm genauso kleine Filmsequenzen und setzte sie so zusammen, dass durch die Intervalle, bzw. durch die Abstände zwischen den Sequenzen ein Rhythmus im Bildablauf entstand. Eine Bewegung folgt der nächsten etc.

„Zufällig aneinander geklebt entstand ein wildes Durcheinander von Episoden, die sich gegenseitig störten. Je mehr er den Ursachen dieser Störung nachging, um so mehr erkannte er, dass jedes Bild, jede Szene, jede Einstellung ihren eigenen,

sozusagen musikalischen Bewegungsrhythmus besaß, der sich störend bemerkbar machte, wenn man ihn nicht ordnete. Traf es sich aber einmal, dass zusammenpassende Bewegungsrhythmen zufällig aufeinandertrafen, so ‚klang‘ das Bild, und es entstand etwas einer Melodie Vergleichbares.

Wertow studierte die Bewegung des aufgenommenen Materials nach Länge, Tempo und Art seiner emotionellen und dynamischen Qualität. Schließlich gelangte er dazu, (aufgrund solcher Untersuchungen), mit Bildbewegungen rhythmisch musizieren zu können.

Wo inhaltlich der ‚Faden‘ fehlte, schuf er ihn durch die rhythmische Bindung. So verlegte Wertow den Ausdruck des aufgenommenen Gegenstandes in den Ausdruck seiner Bewegung. Gesichter, Bäume, Wolken, ein herabfallender Blutstropfen wurden im Rhythmus der Wertowschen Bilderreihen zu einer gebundenen Sprache des Dokuments, – zur *Film-Poesie*.“ (Hans Richter 1939, S. 32)

Will Vertov die Filmsache von der Musik befreien, so verbindet Razelli sie wieder untrennbar miteinander, ja stellt die Bildebene, wie schon oben bemerkt, sogar an zweite Stelle, was es für diese Arbeit wiederum interessanter macht. Dennoch erinnert die Arbeitsweise sehr stark an die russische Film-Montage. Ähnliche Ansätze und darauffolgende Parallelen würde man vermutlich auch bei Eisenstein oder anderen russischen Filmschaffenden finden, doch wie ich finde, steht Vertov als einer der Pioniere für genau diese Arbeitsweise wie man sie heute beim Sampling wiederfindet. Eben auch auf Grund des verwendeten Materials. Denn Vertov war einer der Ersten, der ein offenes Archiv innerhalb seiner Gruppe *Kinoki* (russ. für Film-Augen) einrichtete, in welchem sich alle Mitglieder bedienen konnten (Vgl. Michelson 1990). Es war ihm also kein großes Anliegen, ob das Material selbst gefilmt wurde, ob es kausal oder temporal zusammenpasste. Wichtig war ihm vor allem wie das bereits vorhandene Film-Material montiert wurde. Eben wie wir oben bereits hörten, mit welchem Rhythmus und mit welchen Intervallen das aus dem Archiv stammende Material montiert wurde.

„[...] das rhythmische künstlerische Ganze, entsprechend den Eigenschaften des Stoffs und dem inneren Rhythmus jeder Sache. [...] Der Stoff – die Elemente der

Bewegungskunst – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen).“ (Vertov 1922, S.10)

Neben der Relevanz des Intervalls sind es aber vor allem auch andere Verfahren, die man im zeitgenössischen Sampling wiederfindet. Etwa die „Schleifenkopierung (loop printing)“ (Michelson 2006, S. 64), das Überlagern von mehreren Bildern oder eben Soundspuren oder das Verlangsamen, sowie Beschleunigen der Bild-, bzw. Tonspuren. Natürlich muss man, wenn man die Film-Montage auf das Sampling umlegen will, die Bewegungskunst des Bildes als die Dynamik in der Musik oder in den sich wiederholenden Wort-Samples deuten. Aber gelingt dies, sind die Unterschiede zwischen den beiden Verfahren auf einer strukturellen Ebene nicht mehr sehr groß.

Sklovskij schreibt im Aufsatz *Wohin schreitet Dziga Vertov?:* „Die Einbeziehung von realem Material in ein Werk der Kunst ist ein gesetzmäßiges und keineswegs seltenes Phänomen.“ (Sklovskij 2005, S.285) Vertov habe dies zwar nicht erfunden aber sehr wohl haben sich dadurch, wie er weiter schreibt, „[...] andere Wege [für das Kino] aufgetan.“ (ebd., S.286) „Eine Montage des Alltagslebens? Das überrumpelte Leben? Kein Material von Weltbedeutung.“ (ebd., S. 287) Sowohl Vertov damals, als auch Razelli heute, geben dem Material jedoch durchaus eine (Welt)Bedeutung. Sie erzählen Geschichten aus dem Alltagsleben, aber eben nicht irgendwie, sondern durch raffiniertes Recycling, sprich durch die Re-Kontextualisierung schaffen sie einen politischen Kommentar. Sie schaffen somit durch die Montage eine Erzählung des Alltagslebens oder von politischen Ereignissen, die als Erinnerungen jederzeit online abrufbar sind.

Und auch als Vorreiter einer Kulturtechnik, wie wir sie auch im ‚Found- Footage- Film‘ wiederfinden, welcher synonym durchaus als ‚Sampled- Film‘ bezeichnet werden könnte, spielt die frühe Montage-Theorie eine Rolle. Denn dabei gibt es ebenso eine Verwendung von bereits existierenden Filmen, einen radikalen Einsatz der Montage, sowie eine Materialaneignung. Somit könnte man den ‚Found Footage Film‘ auf der Bild-Ebene genauso als raffiniertes Recycling bezeichnen, wie das Verfahren des Samplings auf der Ton-Ebene (oder wie hier auch transmedial).

2.3 Intermusikalität bei Razelli

„Diese Dynamisierung des Strukturalismus wird erst durch eine Auffassung möglich, nach der das »literarische Wort« nicht ein *Punkt* (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes.“ (Kristeva 1972, S. 346)

Wenn Kristeva hier das »literarische Wort« unter Anführungszeichen setzt, passiert dies nicht aus Zufall, sondern sie will damit betonen, dass Text eben auch etwas sein kann, das man nicht im engeren Sinne als Literatur bezeichnen würde. Eben auch andere Symbole die in verschiedensten Kulturtechniken und Verfahren zum Einsatz kommen, wie etwa das Sample bei Razelli. Dadurch, dass der Toningenieur Razelli das Fernsehen oder im speziellen die Politiker zitiert, steigt er in einen Dialog mit dem Pre-Text, der sich noch im ursprünglichen Kontext befindet.

Wenn Kristeva über Bachtins Beispiel des Karnevals schreibt, kann man die Parallelen zu Razellis Arbeiten sehr gut ablesen.

„Die Regeln des Karnevals (le discours carnivalesque) durchbricht die Regeln von der Grammatik der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede: es handelt sich nicht um eine Äquivalenz, sondern um die Identität zwischen der Zurückweisung des anerkannten linguistischen Kodes und der Zurückweisung des anerkannten Gesetzes.“ (Kristeva 1972, S. 346)

Razelli verstößt mit seinen Mashups nicht nur gegen das Urheberrecht, das meist bei den Fernsehstationen liegt, sondern äußert oft auch – natürlich sehr subversiv – eine oppositionelle Meinung gegen politische Machthaber. Er bricht mit den Kodes der Musikindustrie und schafft mit seinen Songs eine neue Form der Parodie. Auch wenn er sich also nicht direkt auf Musik bezieht, bzw. Musik referenziert, sondern eben Fernseh-Formate, kann man seine Arbeiten also als Intermusikalisch beschreiben.

3. Daft Punk »*One More Time*«

Das zweite Beispiel, das ich im Rahmen dieser Forschungsarbeit genauer analysieren will, ist der Pop-Song *One More Time* von Daft Punk. Der Song vom französischen House-Duo ist im Unterschied zu Kurt Razelli, weder parodistisch noch politisch, sondern wirklich als Song intendiert. Der Grund für meine Auswahl liegt dabei weniger bei der offensichtlichen Aussage, als vielmehr bei der Gemachtheit des, auf das erste Hören ganz banalen, klassischen Pop-Songs. Der Großteil der Instrumental-Spuren basiert nämlich auf einem Sample. Beim Sample handelt es sich um einen Disco-Funk Song aus den späten 70er Jahren. Nämlich Eddie Johns *More Spell on You*. Und nicht nur basiert *One More Time* auf Sound Samples von *More Spell on You*, sondern auch durch die Klangästhetik wird das Sampling nochmals klar als solches unterstrichen. Dennoch bestreiten Daft Punk in diversen Interviews, dass sie sich an *More Spell on You* bedient haben. Andere Stimmen behaupten der Song wurde vom Vater von einem der beiden Daft Punks produziert und dadurch hätten sie die Rechte des Songs teilweise frei zur Verfügung. Jedoch gründen alle Überlegungen darüber auf unzuverlässige Quellen aus dem Web, ua. Wikipedia. Apropos frei zur Verfügung, der Begriff der (freien) Verfügbarkeit spielt im Sampling Kontext immer eine sehr große Rolle.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu Beispiel 1 ist, dass es sich hierbei mehr um eine ästhetische Motivation und Funktion, handelt, wo es bei Razelli eher um eine gesellschaftspolitische geht. Dies war ein weiterer Grund für meine Auswahl, denn ich wollte zwar ein möglichst weites Feld aufzeigen, welches durch die Re-Kontextualisierung beim Sampling und die dadurch stattfindende Bedeutungserweiterung und -verschiebung ermöglicht wird. Eben darlegen, dass die Kulturtechnik Sampling sowohl ästhetische, als auch gesellschaftspolitische Relevanz haben kann. Um der Fragestellung Kontur zu geben habe ich versucht abzustecken was mich an diesem, für eine Forschungsarbeit zu weitem, Feld interessiert. Nämlich eben die diversen Funktionen dieser neu entstandenen Bedeutungen, sowie auch die Art des Zusammenwirkens dieser ästhetischen und politischen Komponenten. Die Korrelation und Beziehung der neuen Bedeutung ist spätestens seit dem Bauhaus und Moholy Nagy in Worte formuliert worden, wo er sagt, dass Form und Funktion, also Ästhetik und Politik, und auch alle Künste ineinandergreifen

und man das Ganze nur in seinen Zusammenhängen erkennen könne. Denn die Menschen müssen lernen, die emotionale Bedeutung von ausdrucksstarken Grundsätzen, welche in den verschiedenen Künsten verwendet werden, zu lesen, und die Zusammenhänge zu verstehen. (Vgl. Moholy 1947)

Aber meines Wissens wurde es bis jetzt noch nicht, oder nur selten im Kontext des Sampling in der Pop-Musik diskutiert.

3.1 Modus der Aneignung

Der erste Schritt dieser Aneignung, wie sie bei „*One More Time*“ stattgefunden hat, besteht vermutlich aus der Sichtung des Materials.⁹ Dies funktioniert aus eigener Erfahrung, ähnlich wie bei einer wissenschaftlichen Forschungsarbeit oder überhaupt wie beim Arbeiten mit Texten. Das führte mich auch zu Kristevas Intertextualitäts-Begriff. Dass Daft Punk als Ausgangssong für ihren tanzbaren House-Track einen tanzbaren Disco-Song, anstatt einen Reggae-Song wählen, ist sehr naheliegend und wäre zu vergleichen mit der Verwendung von medienwissenschaftlicher, anstatt bildungswissenschaftlicher Literatur für diese Arbeit. Wobei man sagen muss, dass gerade durch das Sampling auch die Möglichkeit bestünde, die Sounds in völlig andere Genres zu adaptieren. Also könnte bspw. eine schnelle Trompeten-Sequenz aus einem Swing- Song verwendet werden und entweder durch Verlangsamung oder in der Originalgeschwindigkeit als Kontrast dazu, in einem downtempo Triphop Song auftauchen. Und genauso ermöglicht es, meiner Meinung nach, auch das Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sich gezielt an anderen Disziplinen wie der Sozial-, Kultur-, oder Sprachwissenschaft zu bedienen, um so die oft sehr komplexen Themen zu erschließen. Und die Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie auch die Kulturtechnik des Sampling sind nicht rein zufällig beide postmoderne Errungenschaften, sondern drücken eben genau dieses Mash Up der Künste, Disziplinen und Quellen aus.

Aber im Falle dieses Beispiels wird das Sample dennoch nicht in ein anderes Genre adaptiert, sondern viel mehr aktualisiert. Aktualisiert in dem Sinne, dass es dem neuen Kontext zeitgemäß angepasst wird.

Nachdem der zu samplende Song ausgewählt wurde gäbe es mehrere Möglichkeiten fortzufahren. Ziel ist es dabei die richtigen Passagen des Songs, die später als Samples funktionieren und in Loops (Endlosschleifen) laufen, zu finden. Dies kann z.B. durch wiederholtes Abspielen der Tonaufnahme auf Schallplatte passieren. Dabei erzeugt man auf einem speziellen DJ-Plattenteller, inklusive Mischpult, einen Effekt, der so ähnlich klingt, als würde die Platte hängen bleiben.

⁹ Den Modus der Aneignung versuche ich auf Grund einer Analyse des Songs zu rekonstruieren respektive interpretieren.

„Bis in die 70er Jahre hinein legten DJs nur Platten auf und benutzten dazu zwei Plattenspieler und ein kleines Mischpult. Mit [...] der Misch-, Scratch- und Cut-Technik kam der entscheidende Durchbruch hin zu einem künstlerischen Umgang mit den Turntables und Platten. Mit der Einführung des Sampling wurde das Scratching der DJs zu einem per Knopfdruck abrufbaren Vorgang.“

(Poschardt 1997, S.33)

Eine andere Option wäre es den Soundfile digital in einer DAW (Digital Audio Workstation) zu bearbeiten und dort die gewünschten Abschnitte des Songs in Dauerschleife zu rezipieren, um herauszufinden welche Fragmente sich am besten re-kombinieren lassen. „Die digitale Speicherung von Geräuschen in Verbindung mit Kompositionssoftware ermöglichte dem DJ den preisgünstigen Einstieg in die Welt der Musikproduzenten.“

(Poschardt 1997, S.33)

Außerdem muss bestimmt werden in welchen Intervallen¹⁰ man die montierten Tonschnipsel schließlich aneinanderreicht und wiederholen lässt. Die Kulturtechnik des Sampling ist also nicht nur im Modus ihrer Aneignung ein auf Wiederholung basierendes Verfahren, sondern auch im nächsten Schritt: der Song-Produktion, dem Arrangieren des gesampelten Materials bzw. des ganzen Songs. Der Song kann auch neue Bausteine, wie in diesem Fall die Vocals vom Sänger Romanthony und eine Drum-Machine beinhalten.

Die Wiederholung in der Kunst ist keinesfalls eine Erfindung der Postmoderne, aber dieses Ausreizen der Wiederholbarkeit eines kleinen Fragments wie es in den auf Sampling basierenden Spielarten der Musik, wie Hip-Hop, Techno oder House passiert, ist ein Phänomen das erst in den letzten Dekaden (Stichwort: Digitalisierung) eine immer größere Rolle gespielt hat und noch immer spielt. Wenn man an Virilio denkt, wäre diese Art des Musikmachens als ein Spiegel der Zeit zu verstehen, da man sich trotz des immensen Fortschritts und der hohen Geschwindigkeit doch nur in einer Endlosschleife befindet, in der wir uns drehen (Vgl. Virilio 1978).

¹⁰ Vgl. Kapitel 2 – Vertovs Montage-Theorie des Intervalls.

Interessant ist, dass beim Hören oft gar nicht auffällt wie häufig sich der Loop des Samples wiederholt und immer wiederkehrt. Dies kann passieren, weil das wiederholte Abspielen desselben Rhythmus oder derselben Tonfolge beim Rezipienten einen trance-artigen Zustand hervorrufen kann. Dieser Effekt kann in der Produktion bzw., um bei der Begrifflichkeit zu bleiben, bei der Montage, durch das Verwenden von Sound-Filtern wie Equalizern, Phasern oder Ähnlichem so modifiziert werden, dass das Sample oder die Tonspur sich im Laufe des Songs immer leicht verändert. Bei *One more Time* verändert sich auf dieser Ebene merklich allerdings kaum etwas, bis gar nichts. Jedoch wurde das Sample durch einen Equalizer so gefiltert, dass vor allem die mittleren und hohen Frequenzen erhalten bleiben und Bass und Bassdrum vom Originaltrack kaum mehr zu vernehmen sind. Dadurch wirkt der Song wiederum dynamisch und nicht wie eine bloße Wiederholung des immer gleichen Fragments.

Im Grunde bedienen sich Daft Punk nur an dem ca. 10 Sekunden langen Themen Part von Eddie John, der sich im Song mehrere Male wiederholt und auch variiert. Aus diesem Thema entnehmen sie 5 verschiedene Fragmente die jeweils höchstens 2 Sekunden lang sind. Oder um es musikalisch auszudrücken, nie länger als einen halben Takt dauern. Ich habe versucht die Samples in einer Digital Audio Workstation nachzubauen. Dabei habe ich den Ausgangsong *More Spell On You* genommen, die richtigen Stellen herausgehört und geschnitten. Anschließend wurden kurzen Sequenzen geloopt und in neuer Weise aneinandergereiht. Sehr schnell bin ich bei einem *One More Time* ähnlichem Ergebnis angekommen. Die Samples wurden vor der Re-Kombination außerdem um 9 bpm (Beats/Minute) verlangsamt und die Tonhöhe wurde minimal modifiziert.

Was daraus resultiert ist kein Remix oder Mashup, sondern ein völlig neuer Popsong. Ob der Song weniger original ist als *More Spell in You* stellt keiner so wirklich in Frage. Nur einige Musiker kamen überhaupt auf die Idee, dass der Song aus einem doch nicht unbekanntem Sample besteht und teilten ihr Wissen dann auf *Youtube* mit. Jedoch erreichte es auch dort vor allem diejenigen, die Sampling ohnehin wertschätzen würden. Durch die Aneignung des Fremdmaterials und erst recht durch das Dementieren sich an Eddie John bedienen zu haben, schöpfen sie emanzipatorische Potentiale. Sie dienen vielen als Vorbild, indem sie zeigen, wie man ohne ein Instrument erlernen zu müssen, Musik produzieren kann. Vielleicht war es einigen nicht möglich eine musikalische Früherziehung

zu genießen, weil es sich die Familie nicht leisten konnte oder wollte. Durch das Verfahren des Sampling wird das Musizieren so für alle Gesellschaftsschichten ermöglicht. Außerdem wird dadurch der veraltete, romantische Genie-Kult in Frage gestellt. Natürlich entstehen dadurch Probleme, die durch eine exzessive Individualisierung erzeugt werden. Etwa der Kreativitäts-Imperativ, der es aus aktueller Perspektive immer schwieriger macht ästhetische Richtwerte zu stellen, weil man plötzlich im Arbeitsalltag durchwegs kreativ sein sollte, dies aber nur selten etwas mit kreativem Schaffen im Sinne einer progressiven Ästhetik zu tun hat (Vgl. Reckwitz 2017).

Virgil Moorefield schreibt in seinem Buch *The producer as composer. Shaping the sounds of popular music*, dass es in Zeiten des Sampling in der Pop-Musik keine große Rolle spielt, ob der Song Original ist oder auf bereits bestehende Tonaufnahmen zurückgreift. „[...] it must have a good beat and a strong hook. The tracks used need not be originals; [...] wholesale appropriation became standard, [...]“ (Moorefield 2010, S.90) So finden wir das auch bei *One More Time* wieder. Eine 4-to-the-floor Bassdrum und eine Hook die einem im Gedächtnis bleibt. Die Vocals wurden einfach - wie im frühen Hip-Hop der 1980er Jahre - über den gesampelten Track aufgenommen. „[They] simply copied the music of other groups and rapped over it.“ (ebd. 2010, S.90) Daft Punk hat den Song also nicht mit Instrumenten eingespielt, sondern tatsächlich auch fast den ganzen Track gesampelt. Lediglich ein Bass, eine Drummaschine, die fast durch den ganzen Song die Bassdrum klopft und ab und an synthetische Tamborine-Sounds, welche die Samples Frequenztechnisch schön umschließen, sind zu erkennen. Unten Bass und Bassdrum, oben die Tambourine und in der Mitte legen sich die durch den Vocoder gejagten Vocals von Romanthony und verschmelzen so mit den gesampelten Loops.

„[...] ‘writing’ has come to mean the deft combination of samples from various sources, and the skilled manipulation of technology such as samplers, synthesizers, mixing boards, and computers. As was often the case with the vocalist in disco, rappers usually perform their vocals over tracks put together (composed) by the producer.“ (ebd. 2010, S.90)

Ganz in der Tradition der MCs im Hip-Hop, haben Daft Punk somit ihren poppigen House-Track produziert.

„Bei diesen [hitorientierten] Produktionen macht die Sampling-Technologie selbst vor der Behandlung der menschlichen Stimme nicht halt, was sicherlich niemanden mehr wundert.“ (Ruschkowski 2010, S.356)

Ruschkowski kommentiert hier in einer fast schon kritischen Art der Frankfurter Schule, den Eingriff des Computers auf die Stimme, wie es auch bei unserem Beispiel geschieht. Über einen Track, der zum Großteil aus Samples besteht, wird eine völlig modifizierte Stimme zum Hauptbestandteil und zur Charakteristik eines Mainstream Pop-Hits. Allerdings muss man hier seinen eigenen Geschmack kurz ausblenden, eben die feinen Unterschiede beachten – ohne auf Bourdieu verweisen zu wollen. Denn was bei genauer Betrachtung als erstes auffällt, ist, anders als bei den meisten wie Ruschkowski schreibt klanglich angeglichenen hitorientierten Produktionen (Vgl. ebd. 2010), dass die Gemachtheit des Songs ganz klar unterstrichen wird. Es findet also eine Selbstreflexion statt, die offenlegt, dass hier mit verschiedensten Werkzeugen im Studio der Sound montiert wurde. Und nicht zuletzt könnte man den Titel des Songs als Anspielung auf seine Gemachtheit verstehen. „*One More Time*“, als das wiederholte serielle Abspielen (Samplen, Tanzen, Feiern ...) des immer Gleichen. Oder „*One More Time - More spell on You*“, der Zauber der in der Wiederholung liegt. Man könnte auch sagen der Zauber respektive die Aura, die erst durch die Wiederholung oder die technische Reproduktion hervorgebracht wurde.

Nachdem im Intro die montierten Samples vorgestellt und wiederholt wurden, setzten die Vocals mit den Titelgegebenen Lyrics „*One More Time*“ ein und die Samplestrecke wiederholt sich aufs Neue. Es wird dem Hörer bzw. der Hörerin der Musik also sogar auf sprachlicher Ebene beschrieben was passiert bzw. wie der Song funktioniert. Oder noch vielmehr wie Pop-Musik funktioniert und vor allem die Subkultur der House- und Techno-Musik. Aber da hier keine sprach- oder literaturwissenschaftliche Analyse stattfinden sollte, sollte diese Ausführung des Textes nur verdeutlichen, wie der Song auf verschiedensten Ebenen auf die Sampling-Technik verweist.

Auch Poschardt beschreibt in der Einleitung seines Buches „DJ Culture“, dass sich Anfang der 80er Jahre eine neue Pop-Musik entwickelte. Eine Pop-Musik, und da zitiert er den Pop-Wissenschaftler Diederichsen, die doppel-kodiert ist und durch Historisierung und Relativierung aller Musikelemente eine neue überspitzte Referenzialität schafft (Vgl. Poschardt 1997). „Für viele war es einfach nur Pop, für die anderen ein kompliziertes Spiel von Zeichen; mit Verweisen, Anspielungen und Überlegungen.“ (ebd. 1997, S. 28) Durch diese Reflektiertheit in der Pop-Musik begannen die Künstler_innen in den 1980er Jahren sich und die Popindustrie zu hinterfragen und mit Bedeutungen und Zeichen um sich zu werfen. (Vgl. ebd.)

„Die Popintellektuellen, ob sie als Journalisten oder als Musiker arbeiteten, nutzten das für kritische und reflektierte Ansätze relativ unberührte Feld der Popmusik, und unter dem Deckmantel der Affirmation begannen sie in der Unterhaltungsindustrie einen Feldzug raffinierter Doppelkodierung.“ (Poschardt 1997, S.33-35)

Daft Punk bewegen sich zur Jahrtausendwende genau in dieser Tradition von Pop-Musik. Niemand glaubte seit den 1980er Jahren mehr an einen natürlichen Ausdruck, sondern an referenzielle Elemente, die sich auf die Geschichte der noch jungen Popkultur bezogen (Vgl. ebd. 1997).

Interessant ist, dass aktuell wieder ein Trend hin zum natürlichen Ausdruck zu beobachten ist. Authentizität scheint in all seiner Widersprüchlichkeit, gepaart mit Historie und Nostalgie, das A und O der zeitgenössischen Musik zu sein. Künstler_innen müssen authentisch und echt sein. Doch genau in dieser Echtheit steckt ein nostalgisches Moment, denn es handelt sich um eine Originalität, die in der Vergangenheit verortet ist. Stadler etwa schreibt in seinem Aufsatz zum Remix, dass die „Erschaffung neuer Authentizität“ (Stalder 2009 S. 10) eine zentrale Eigenschaft des Remix sei. Authentizität, „[...] die die Quelle, aus der sie schöpft, offen bekennt, aber frei mit ihr umgeht und daraus etwas neues schafft, das auf der selben Stufe mit dem Ausgangsmaterial stehen kann, in diesem Sinne eben nicht abgeleitet oder derivativ ist.“ (ebd. 2009, S.10) Dies schließt

wieder an der These von vorhin an, dass der neu entstandene Song eigenständig dastehen kann. Und eben zwar den traditionellen Werten der Authentizität widersprechen würde aber eine neue Authentizität schaffen kann. Es wurde zwar gerade festgestellt, dass es sich bei *One More Time* um keinen Remix im engeren Sinne handelt, jedoch geht es hier wiederum um die „Gesamtheit“ des Pop-Songs und daher kann man für die Analyse durchaus auf Stalders Remix Theorie zurückgreifen.

Unterscheiden könnte man hier ähnlich wie weiter unten ausgeführt mit Boym, ob ein Künstler oder eine Künstlerin bloß kopiert (restaurative Nostalgie) oder raffiniert recycelt (reflexive Nostalgie). Wobei diese Unterscheidung oft nur schwer zu treffen ist und eine sehr subjektive sein kann, die mehr mit Geschmack zu tun hat, als mit objektiver Einteilung. Da es sich an dieser Stelle nun anbietet, möchte ich im nun folgenden Unterkapitel das Phänomen der Nostalgie im Zusammenhang mit Pop-Musik etwas genauer betrachten.

3.2 Nostalgie – Motivation und Modus

In einer Zeit, in der fast alles durch Algorithmen automatisiert wird, bis hin zum Mastering oder gar Schreiben von ganzen Songs, wirkt das Nostalgische, das uns wie in einem Wes Anderson Film überall begegnet, geradezu als ein Gegenstrom. Eine Verschnaufpause im ständig beschleunigenden Medienalltag der Gegenwart (Vgl. Schivelbusch 1973). Während künstliche Intelligenzen und andere digitale Werkzeuge immer mehr die Form der Musik mitbestimmen, sprich die gesamte Medienästhetik verändern und beeinflussen, werden genau diese progressiven Techniken mit historischen Daten gefüttert. Es wird ihnen sozusagen das komplette Archiv der Pop-Geschichte antrainiert, um so neue Musik zu generieren. Neue Musik, die zu 100 Prozent aus bereits existenten Aufnahmen der Musikgeschichte besteht. Musik, die das Publikum mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit an die ein oder andere Band aus der eigenen Jugend erinnern wird, da vielleicht genau der Lieblingssong, der während dem ersten Kuss aus den Boxen dröhnte, vom Algorithmus ver- bzw. bearbeitet wurde, um diese neue computergenerierte Musik hervorzubringen. Wäre die von Algorithmen produzierte Musik also die musikalische Königsdisziplin für die aktuell sehr verbreitete nostalgische Hörschaft? Und ist das Sampling ein Weg hin zur algorithmischen Musik oder sollte eine klare Grenzen gezogen werden, die wiederum mit Phänomenen wie Authentizität und Nostalgie, in Zusammenhang steht. Diese und viele weitere spannende Fragen eröffnet das Gebiet der algorithmischen Musik, doch das würde vom Anliegen dieser Arbeit zu weit abweichen und soll daher eher als Anregung eingebracht werden.

Zwar weit weniger Sci-Fi aber dennoch sehr ähnlich wie es die Algorithmen machen, funktioniert Musik allerdings schon immer – oder wenigstens schon sehr lange. Algorithmen können – wie auch Musiker_innen – nur durch das Erlernen der bereits bekannten Musik und deren Wiederholung, Aneignung und Bearbeitung Musik erzeugen. Und genau so wird Musik auch schon immer konsumiert und weiterentwickelt. Nämlich als bewusste oder unbewusste Gedächtnisstütze für individuelle oder kollektive Ereignisse. Musik als Speichermedium der Erinnerungen, Musik, die sich und sich selbst, an sich und uns selbst erinnert. Genau so findet man das auch im Song *One More Time* wieder. Die beiden französischen Produzenten von Daft Punk erinnern mit ihrem zum

Großteil aus Samples bestehenden Song, wenn auch sehr verfremdet, an Eddie Johns Song *More Spell on You* und schreiben sich dadurch in die Musikgeschichte ein. Denn sie verweisen mit ihrem Song auf einen anderen und vermitteln so einer nächsten Generation oder auch nur einem anderen Umfeld (oder Milieu) eine Erzählung der Musikgeschichte. Außerdem hat dabei sowohl die Aneignung des historischen Sound-Materials, als auch der Modus der Bearbeitung und zuletzt sogar die Rezeption des Songs ein nostalgisches Moment. Es ist also eine Dialektik aus Verfremdung und Wiedererkennung die von Sklovskji beschrieben wird und die wir hier wiederfinden.

„Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln. Als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“ (Sklovskij 1971, S.15)

Durch die Verfremdung in der Kunst oder wie hier beim Sampling, soll also ein Sehen (bzw. Erkennen) ermöglicht werden und nicht ein bloßes Wiedererkennen. Das könnte man wiederum mit Boyms Modell der reflektierten und restaurativen Nostalgie vergleichen. Aber dazu unten mehr.

Nostalgie kann demnach als Methode kreativer Verfremdung des Bekannten bzw. der Gegenwart dienen. Man könnte auch sagen, es handelt sich um eine Verfremdung durch einen gewissen Grad der Wiedererkennung. Wenn Sklovskij als Sprachwissenschaftler auch stets Literatur als Beispiel heranzieht, so kann man den Begriff Literatur respektive Text auch auf andere Künste beziehen. Wenn man wieder von Kristevas offenem Begriff von Text ausgeht, kann Pop-Musik als Text, im Sinne eines Bedeutungsträgers oder Symbols gelesen werden und somit auch die Verfremdung in der Kunst auf die Kulturtechnik des Sampling übertragen werden. Keineswegs sollte hier aber der Unterschied oder die Besonderheit verschiedenster Kunstgattungen oder Textsorten in Frage gestellt werden, als vielmehr Gemeinsamkeiten und Korrelationen von und zwischen den Verfahren herausgestrichen werden.

Schon der Urgedanke von Nostalgie war eng mit der Musik verknüpft. Man sprach von Schweizer Söldnern, die ihre Sehnsucht nach der Heimat mit Liedern oder auch nur Melodien ihrer Kindheit sowohl heraufbeschworen als auch zu bekämpften versuchen (Vgl. Starobinski 1966). Es waren die Lieder, die man noch von zuhause kannte und dann kollektiv mit den anderen Soldaten sang, um dem Schrecken des Krieges oder auch nur dem Heimweh kurz zu entfliehen. Der Begriff der Nostalgie wohnt der Musik also schon immer inne. Dabei reichten nur einige wenige Zeilen oder eine kurze Tonfolge – man könnte fast sagen ein Sample, lange bevor man von Sampling sprach – um die Erinnerung an Früher auszulösen und darin zu schwelgen.

So könnte Musik also als Souvenir einer ersehnten Vergangenheit, sprich als Medium der Erinnerung, dienen. In *One More Time* steckt vermutlich mehr nostalgische Intermusikalität als man Daft Punk und generell der nach vorn gerichteten House-nahen Pop-Musik zutrauen möchte.

Aber kommen wir nun zu einer Einteilung in verschiedene Arten der Nostalgie. Die Begriffspaare wurden oben bereits erwähnt, da sich der Vergleich anbot und ich versuchen will die Wechselwirkung des Nostalgie Phänomens mit der Musik (speziell dem Sampling in der Musik) und den Erinnerungskulturen (der Musik) aufzuzeigen.

Boym unterscheidet grob zwischen zwei Arten von Nostalgie, *restaurativer* und *reflexiver Nostalgie*. Wobei es für sie durchaus keine absoluten Begriffe sind, sondern eher Tendenzen. Unter restaurativer Nostalgie versteht sie den Wunsch eine verloren geglaubten Heimat wiederaufzubauen, dem nur selten bewusste Nostalgie innewohnt und welche oft mit dem Wunsch einer Renationalisierung verbunden sein kann. Bei der reflexiven Nostalgie hingegen handelt es sich eher um ein Verlangen danach die Verluste, die durch den imperfekten Erinnerungsprozess des Menschen entstehen können, zu verarbeiten (Vgl. Boym 2001).

One More Time ist eher einer reflexiven Nostalgie zuzuordnen, weil der Song eben nicht wirklich versucht eine Vergangenheit zu rekonstruieren, sondern diese Vergangenheit, also genau genommen das historische Material, dekonstruiert und dessen Fragmente in

einen neuen Kontext stellt. Schon durch die Verfremdung des Sound-Materials (Vgl. Sklovskij 1971) verschleiern sie den ursprünglichen Kontext und lassen so kein Bild der „guten alten Zeit“ entstehen, wie man es der restaurativen Nostalgie zuschreiben könnte. Vielmehr versuchen sie die „alte“ Tanzmusik von Eddie Johns an die „neue“ Tanzmusik des House zu adaptieren. Man könnte auch sagen aktualisieren. So ist zwar sowohl *More Spell on You* als auch *One More Time* tanzbare Musik aber dennoch mit unterschiedlicher Bedeutung geladen. Diese intermusikalische Bedeutungsverschiebung funktioniert ähnlich wie bei dem Klassik-zu-Hip-Hop Beispiel in Kapitel 1. Es handelt sich nicht mehr um einen Disco-Funk Klassiker, der mit großer Wahrscheinlichkeit mit einer echten Band eingespielt wurde, sondern um einen House-Track, der aus einer Aneinanderreihung und Modifizierung von Soundschnipseln entstanden ist - aus Samples. Unter »dekonstruiert« verstehe ich in diesem Zusammenhang das Schneiden, Auswählen und Bearbeiten, das wieder, ähnlich wie Kurt Razelli, an Vertovs Filmmontage erinnert. Eben genau durch dieses Zerlegen und die darauffolgende neue Anordnung und Verfremdung der einzelnen Samples, entsteht eine neue progressive Sound-Ästhetik. Das genaue Gegenteil einer bloß restaurativen Rekonstruktion einer ersehnten Vergangenheit. Ein Stück, das den Soul aus dem Disco-Song konserviert hat und ihn in ein 2000er Jahre House Music-Kostüm gesteckt hat.

„As such it is the harbinger of an age of musical equality, of emancipation, or, to borrow a phrase from the composer David First, ‘swirled music’. The remix audience is not necessarily aware of this cultural transformation, of this crossing of musical boundaries.” (Moorefield 2009, S. 299)

One More Time ist zwar nicht im engeren Sinne ein Remix aber funktioniert dennoch wie einer. Er besteht aus Samples und einem Großteil des Publikums ist die kulturelle Transformation oder Appropriation von *More Spell on You* nicht bewusst. Gerade deshalb können dadurch musikalische und kulturelle Grenzen überschritten werden.

Möglicherweise schwingt im Modus der Aneignung durch Daft Punk aber auch eine restaurative Nostalgie mit, da viele Musiker_innen nach möglichst „authentischem“, echten Sound suchen, den man in einem 70er Jahre Funk-Song – je nach Definition von

Authentizität – zur Genüge findet. Aber wie Boym beschrieben hat, sollte man diese Begrifflichkeiten als eine Art variables Kontinuum betrachten, das nicht klar voneinander trennbar ist. „Restaurative nostalgia evokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory.“ (Boym 2001, S.49) Es geht Boym bei der reflexiven Nostalgie um die Unwiderruflichkeit bestimmter Ereignisse oder Erlebnisse (Vgl. ebd.). „The two [restaurative und reflexive Nostalgie] might overlap in their frames, but they do not coincide in their narratives and plots of identity.“ (ebd. 2001, S.49) Ebenso funktioniert auch Authentizität, ob in der Kunst oder Politik, oft im Kontext einer restaurativen Nostalgie, wo man wieder anknüpfen könnte. Allerdings verorte ich ähnliche wie Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz keine faschistischen Züge in einer Ästhetik der technischen Reproduktion und folglich auch keine ernstzunehmende restaurative Nostalgie.

Viel mehr möchte ich bei dem Gedanken anknüpfen, dass Daft Punk durch ihre Anwendung der Kulturtechnik Sampling a. sich mit Anfang 2000 schon recht früh am Verfahren des zukünftigen Zeitgeists orientieren, b. mit dem musikalischen Zitat respektive ihrer intermusikalischen Nostalgie in die Musikgeschichte nicht nur festhalten, sondern durch die Re-kontextualisierung auch weitererzählen und c. dadurch das progressive Musikschaffen der Gegenwart stark geprägt wurde.

Reflexive Nostalgie, in Bezug auf Intermusikalität, könnte demnach als Erinnerungstechnik fungieren, und wenn diese als kollektive Erinnerung funktioniert führt das wiederum zu einer Einschreibung in die Geschichte. Allerdings nicht in einem restaurativ-historistischem Sinne, sondern sie kann als progressive Kulturtechnik verstanden werden, die ein a-lineare Geschichtsschreibung ermöglicht.

Im neuen Kontext der digitalen elektronischen Musik der späten 1990er Jahre wird so das Sample aus der analogen Tanzmusik aus den späten 1970er Jahren, zum Ästhetischen Merkmal einer „neuen Pop-Musik“ die sowohl ihre Gemachtheit und den damit in Verbindung stehenden DIY-Charakter der Folge-Generation in den Fokus setzt. Allerdings verpackt in altem Gewandt, damit der Song den Hörgewohnheiten des Publikums entspricht und nicht zu progressiv erscheint.

3.3 Intermusikalität bei Daft Punk

Noch viel deutlicher als bei Razelli ist, die auf andere Musik verweisende Eigenschaft, bei *One More Time*. Denn der House Song von Daft Punk basiert auf einem Mosaik aus den Sound-Fragmenten von *More Spell on You*. Auch wenn das Mosaik, wie so oft, zu einem gesamtheitlichen Bild verschwimmt und die Erkennbarkeit der Referenz bzw. des Zitats dadurch verzerrt wird. Aber auch bei Kristeva spielt es nicht unbedingt eine Rolle, ob und wie deutlich die verwendeten Pre-Texte im neuen Text erkennbar sind.

Die Intermusikalität von *One More Time* wirkte sogar so inspirierend, dass verschiedene Künstler_innen auf *Youtube* Remixes von *More Spell on You* und *One More Time* veröffentlicht haben. Die Referenzen wurden also erkannt und man wollte ihnen womöglich eine größere Aufmerksamkeit schenken und die pop-historische Erzählung weiterführen. Diese Songs legen einerseits dar welche Samples sich Daft Punk angeeignet hat und funktionieren gleichzeitig ebenso wie die beiden referenzierten Stücke als Pop-Songs, jetzt erstmals im digitalen Kontext auf *Youtube*. Typisch für Remixes, vor allem auf *Youtube*, sind die zitierten Quellen der Remixes klar von den Künstler_innen offengelegt.

Fazit

„Seit Mitte der 1980er Jahre, als Technik und Software erschwinglich wurden, ist Sampling kompositorische Alltagskultur mit niedriger Zugangsschwelle. Heute geht das mit jedem Smartphone“ (Döhl 2019)

Das schrieb Döhl kürzlich in einem *Der Tagesspiegel* Artikel, wo es um den Sample Rechtsstreit zwischen den Elektro-Pionieren Kraftwerk und dem deutschen – vorwiegend – Hip-Hop Produzenten Moses Pelham geht. Der Streit ging sogar bis vor den Europäischen Gerichtshof. Sampling war also gerade wieder ein großes Thema in und für die Musikwirtschaft. In diesem Fall vor allem aus rechtlicher Sicht. Döhl schreibt weiter: „mit dieser Motivation tut sich das Urheberrecht besonders schwer, anders als etwa mit kritisch-humoristischen Intentionen, wie etwa bei Parodien, wo es tendenziell großzügig ist. (ebd.) Bei einer kritisch-humoristischen Intention wie wir es auch bei Razelli zu tun haben, seien, so Döhl, die Verfechter des Urheberrechts also nicht so genau.

Sampling, auch beschränkt auf den Korpus Pop-Musik, bietet ein riesiges Feld an Forschungsmöglichkeiten und Fragen an. Aus diesem Grund fiel es anfangs nicht sehr leicht, die passende Fragestellung für das Interesse am großen Ganzen zu formulieren und richtig abzugrenzen. Daher beschäftigte ich mich im Laufe der Arbeit immer wieder – auch während den Kapiteln – erneut mit der Konkretisierung meiner Fragestellung. Überraschenderweise half mir genau das, nicht nur einmal, dabei die Gedankengänge meines Anliegens passend zu formulieren und ihnen dadurch Kontur und Kohärenz zu verschaffen. Dennoch blieb es nicht aus, dass sich der ein oder andere Exkurs einschlich, der aus der Sicht des Lesenden möglicherweise für Unklarheiten sorgte. Allerdings führte fast jeder Exkurs wieder zurück zur eigentlichen Kernfrage der Forschungsarbeit: Welche neue Bedeutung kann durch die Re-Kontextualisierung (bzw. seltener auch durch Re-Semantisierung) beim Sampling in der Pop-Musik entstehen und welche gesellschaftspolitisch bis ästhetischen Funktionen oder Potentiale resultieren daraus? Damit wollte ich nicht behaupten, dass Pop-Musik oder Kunst im Allgemeinen immer eine Funktion haben muss, um einen gewissen Grad an Wertigkeit oder Relevanz zu haben. Vielmehr wollte ich die durch die Bedeutungsverschiebung entstandenen Resultate darlegen. Also wie groß das „Bedeutungsspektrum“ des Sampling sein kann. Vom

unbeachteten Sound-Fragment in einem Song bis zum ästhetischen Merkmal oder politisierendem Moment.

Erst nachdem das Sampling- und ähnliche Recycling-Verfahren in der Kunst und Literatur (Film-Montage, Intertextualität, Ready Mades, Pop Art ...) ausführlich besprochen worden sind, wurde die wichtige Rolle der Re-Kontextualisierung offen gelegt. Vor allem, dass durch diese der Prozess der Bedeutungsverschiebung eingeleitet wird. Die Bedeutungsverschiebung, oder auch -erweiterung, die unter Umständen eben zu gesellschaftspolitischen oder ästhetischen Funktion oder Wert des Songs führen kann. Diesen Prozess konnte man anhand der beiden Beispiele relativ deutlich lesen.

Bei Kurt Razellis Fernseh-Mashups war von Anfang an eher die gesellschaftspolitische Frage im Vordergrund. Schon bei der Auswahl der beiden Beispiele war dieses Merkmal, eben das parodistisch-humoristische Aufgreifen politischer oder sozialer Fragen bei Razelli ausschlaggebend, da sich das Verfahren der beiden Beispiele wenig unterscheidet, sehr wohl aber auf inhaltlicher Ebene große Unterschiede aufmacht. Wenngleich es auch hier immer wieder zu Überschneidungen kam. Etwa bei der Legitimierung des Urheberrechts verletzenden Wiederverwertens von Ton-Material. Eben im Sinne einer Verfügbarkeit für alle und einer dadurch entstehenden Gegenkultur.

Ein weiteres Merkmal war, dass durch die stattgefunden Re-Kontextualisierung tatsächlich eine große Bedeutungsverschiebung stattgefunden hat. Auf der Ebene der Beschaffenheit wurden unter anderem aus Fernseh-Beiträgen audiovisuelle Mashups die als Pop-Songs funktionieren. Auf inhaltlicher Ebene wurden aus zeitintensiven, dadurch in ihrer Aussage eher offene Sendungen, kurze pointierte Statements zum Zeitgeschehen. Durch diesen Medienwandel wurden die Inhalte also zugespitzt und - wenn man so will - an die zeitliche Ressourcenknappheit der Gegenwart angepasst. Konsumiert werden dann allerdings nicht mehr die tatsächlichen Aussagen der Politiker im Parlament oder der Mitbürger in *Alltagsschichten*, sondern die durch Razellis Sampling-Prozess destillierten, und spätestens durch die Art der Montage gewerteten Kurzfassungen.

Dies führt uns wieder zurück zur Original-Debatte. Denn oft ist die Bearbeitung des Originals, näher an der eigentlichen Aussage als das Original selbst. Das mag in diesem

Zusammenhang zwar subjektiv, aber in Kunstgeschichte ein gängiger Diskurs sein. Denn: „Wie die Kunst die Natur nachahmt und dort verbessert, wo sie Mängel aufweist, so bildet die Reproduktion das Original nach und überbietet es.“ (Abramovic 2009, S.18) Das Original sei eben nicht das, was man denkt, das es sein sollte, somit kann die Reproduktion oder Bearbeitung also relevanter und vor allem abbildender wirken als die Illusion des Originals. (Vgl. ebd.) Dabei wird es hiermit aber wieder belassen, da man mit dem Begriff des Originals ein zu großes abstraktes Fenster öffnen würde.

Der Vergleich mit der russischen Film-Avantgarde war dahingehend interessant, weil es offensichtlich große Überschneidungspunkte auf der Seite des Verfahrens selbst gibt. Also strukturelle Ähnlichkeiten auf der ästhetischen Ebene. Sowohl die häufig erwähnte rhythmisierte Montage, als auch der Rückgriff auf Fernseh-Aufnahmen aus dem Archiv spielt bei beiden eine immanente Rolle. Somit war es eine schöne Möglichkeit die Film-Montage als eine Art Vorläufer-Verfahren für das zeitgenössische Sampling-Verfahren heranzuziehen und nach Parallelen, Abkupferungen, aber auch Unterschieden zu suchen. Die Unterschiede zeichneten sich vor allem durch den Kontext und wie bereits erwähnt auch in der daraus folgenden Montage-Motivation ab. Dass man die Herangehensweise von 1918 aus mannigfachen Gründen nicht mit jener von 2019 vergleichen kann, liegt sehr nahe. Dennoch war es erstaunlich, wie groß die Ähnlichkeiten in den Verfahrensweisen und teilweise aber auch Inhalten sind. Wobei man agitative, radikal parteipolitische Propagandafilme in keinsten Weise mit parodistischen Mashups, die subversiv gesellschaftspolitisch relevant sind, gleichsetzen kann. Nicht zuletzt wurden zum 100 Jahre Jubiläum der Oktoberrevolution, das mit dem Ende des ersten Weltkriegs zusammenfällt, immer wieder Vergleiche zur heutigen Gesellschaft gezogen. Ob die weltweiten Re-Nationalisierungsbestrebungen der rechtspopulistischen Parteien oder der Übergang vom analogen in ein völlig digitales Zeitalter, das Phänomene wie den kognitiven Kapitalismus und den Informationsüberfluss hervorbringt. Ähnlich als vor hundert Jahren steht die Welt, so scheint es, vor einer neuen Kultur-Zäsur. Das hier auf struktureller Ebene ähnliche Verfahren auftauchen, die versuchen auf verschiedenste Art darauf zu antworten ist also nicht überraschend.

Bei Daft Punk, dem zweiten Beispiel, lag der Fokus meiner Untersuchung mehr bei der ästhetischen Ebene bzw. Relevanz der Bedeutungsverschiebung durch Sampling.

Vor allem Nostalgie spielt dabei eine sehr große Rolle, jedoch:

„Nicht im Sinne der Nostalgie nach einem Ursprung, wie es ihn, wie gesagt, immer [...] gegeben hat, sondern im Sinne eines Rückgriffs auf geschriebene Zivilisationsgeschichte. Zunächst primitiv, durch den Rückgriff auf geile, glamouröse Epochen, die offensichtlich der unseren ähnlich waren, durch historische Identifikationen oder Sehnsüchte, die strukturell denen eines Karl May ähnlich waren, bis hin zu einem formalisierten Spiel mit Stil-Zitaten, die ihren Wert und ihre Kraft daher bezogen, daß sie eben offen und offensiv nicht mehr an die Idee der Originalität glaubten, nicht mehr der Innovation [...]“ (Diederichsen 2002, S.89)

Durch das Phänomen der Nostalgie, das sich von der Motivation, über den Modus der Aneignung, bis hin zur Rezeption der Songs durchzieht, wird durch die Tradition der Nostalgie in der Kunst ein ästhetischer Wert erzeugt. Aber nicht nur, denn durch das Infrage stellen des Originals werden ähnlich wie bei Razelli – wenn auch unaufdringlicher – gesellschaftspolitische Fragen aufgeworfen und Wertigkeiten von Copyrights, und somit Machtverhältnissen kritisiert. Und auch schon im Phänomen liegen, wie wir gesehen haben, soziopolitische Potentiale. Dass in Zeiten der schon angesprochenen Re-Nationalisierung, Nostalgie eine der beliebtesten Motive in der zeitgenössischen Kulturindustrie ist, ist nur konsequent, muss aber, wie wir bei Boym hörten, auch aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und differenziert werden. Im Fall von Daft Punk könnte es also als Erzählung der Musikgeschichte durch die Musik selbst gedeutet werden. Man könnte also behaupten, dass sich durch die Re-Kontextualisierung von *More Spell On You*, der Disco-Soul der 1970er Jahre im House der 1990er Jahre verewigte, und durch, unter anderem durch das Phänomen der Nostalgie – ob im Modus der Aneignung, oder der Rezeption –, ins Kulturelle Gedächtnis einschrieb. Aus diesem Grund, eben durch seine Fremdreferenzialität, ist das zweite Beispiel auch sehr plakativ und stellvertretend für den Begriff der Intermusikalität beim Sampling.

Zusammenfassend könnte man über die beiden Beispiele sagen, dass beim Sampling vielleicht doch weniger Bedeutung an den Inhalt, als an die Form, die wiederum durch die Verfahrensweise bedingt ist, gebunden ist. Ob das Sound-Fragment also von einer Fernsehsendung kommt oder aus einem älteren Song stammt und vor allem was wir darauf hören hat weiter keine allzu große Bedeutung. Aus welcher Motivation heraus, aus welchem alten Kontext und in welchen neuen Kontext hinein, sowie die Art der Aneignung des Samples spielt hingegen sehr wohl eine große Rolle, und bewirkt im Endeffekt immer eine ähnlich codierte Wertigkeit oder Funktion. Erst durch den Kontext wird die Bedeutung der Medienform also relevant und lesbar.

Gut lesbar müssen die intermusikalischen Referenzen der Songs, die beim Sampling entstehen, hingegen nicht sein. So wissen vermutlich nur wenige, dass Daft Punks *One More Time* etwas mit Eddie Johns zu tun hat (Remixer wie die in Beispiel 2.3. erwähnten versuchen dem entgegenzuwirken). Der Grad zwischen völliger Unlesbarkeit des ursprünglichen Sound-Fragments sollte allerdings nicht überschritten werden, da er sonst nicht als Sample erkennbar ist und für diese Arbeit keine Bedeutung hätte. Bedeutung hätte er daher keine, weil auf Grund der Unlesbarkeit des Samples, keine Erzählung aus dem alten Kontext mitbringt und deshalb keine Bedeutungsveränderung erfährt.

Der Begriff der Intermusikalität eignete sich hervorragend, um die aus dem Sampling-Verfahren resultierenden Songs zu beschreiben. Durch die Re-Kontextualisierung der Samples sind die betroffenen Songs intermusikalisch, da sie einen Dialog zwischen den beiden Kontexten eröffnen. Die Bedeutung wird zwischen den Musikstücken und deren Kontexten ausgetauscht, um schließlich als eine Veränderte aufzutreten. Da der Begriff Julia Kristevas Intertextualität entnommen wurde, steht er auch für ein Wiederverwerten und Bearbeiten von musikalischen Texten. (Vgl. Kristeva 1972)

Dies führt uns am Abschluss dieser Arbeit nun nochmals zu dem, im Titel proklamierten Begriff, des Recyclings. Wie kann Sampling also Recycling sein und was hat das mit dieser Forschungsarbeit zu tun? Wenn man im digitalen Kontext von Recycling spricht, kommt man schnell auf das, dem Sampling übergeordnete Thema Open Source zu sprechen, die freie Verfügbarkeit von Gütern im Netz. Heute kennt man es bereits von unkommerziellen Software-Lösungen wie Open Office, GIMP, Firefox oder eben von frei verfügbaren

Samplebanken. Open Source steht also im Grunde für ein mehrfaches Wiederverwenden, also Recyceln.

„Der Jurist James Boyle hat dieses Problem [der Zukunft der freien Kultur] in seinem Buch *The Public Domain* aufgegriffen. Dort spricht er von der Notwendigkeit, nach dem Vorbild der Ökologiebewegung der siebziger und achtziger Jahre eine Art digitalen Umweltschutz (»environmentalism for information«) zu entwerfen, der sich für den Erhalt der Umwelt und damit auch für die kreativen Potenziale der Kopie einsetzen soll.“ (Von Gehlen 2012, S.16)

Wir befinden uns im sogenannten Informationszeitalter und es werden täglich immer mehr Informationen die unseren Alltag beeinflussen. Demnach wäre es nur logisch, nicht nur materielle Güter (Abfälle), sondern auch Informationen bzw. Files zu recyceln, um die digitale Ökologie nicht zu zerstören. Nun stellt sich die Frage, wie man zum Beispiel Bilder recyceln könnte. Bei Bildern ist es tatsächlich etwas schwierig. Außer davon abzuraten das Strandmotiv mit Sonnenuntergang und Cocktailglas oder ähnliche Postkartenmotive noch millionenfach zu kopieren und online zu Veröffentlichen. Bei Texten könnte man sich wiederum an Kristevas Mosaik-Theorie wenden und für das Erstellen von Texten, Textbaukasten entwerfen aus denen man sich seine Mail-, Werbe-, Gruß- oder Bewerbungs-Texte aus den Vorhandenen Text-Files zusammensetzt. Dagegen spricht, dass dabei die persönlichen Eigenschaften des Verfassers bzw. der Verfasserin abhandenkommen könnten, was man bis zu einer dystopischen Verwitterung der Schreibsprache, wie etwa Orwells Neusprech, deuten könnte. Außerdem bleibt die Masse an Information dennoch erhalten und Textdokumente beanspruchen ohnehin nicht sehr große Speicherkapazitäten.

Wie sieht es also in der Musik aus, ist es etwa Zufall, dass gerade hier das Recycling im Sinne eines Samplings von bereits bestehenden Sound-Versatzstücken sehr beliebt ist. Man betrachte etwa die Studio-Aufnahme eines konventionellen Pop-Songs. Dort benötigt allein das Schlagzeug bis zu 50 Tracks. Und hier handelt es sich nicht mehr um wenige Kilobyte wie bei Textdokumenten, sondern um sehr große Datenmengen. Wenn man in jenem Song also keinen neuen Groove erfunden hat, oder das Rock n' Roll Feeling für den Song keine große bedeutende Rolle spielt, warum sollte man dann nicht einfach

auf bereits aufgenommene Sound-Files zurückgreifen, die ja auch in bereits aufgenommenem Zustand beliebig modifiziert werden können. Ein Problem wäre – wie es viele jetzt auch im Diskurs um die algorithmische Musik und vorher auch schon beim Sampling gesehen haben –, dass Live-Musiker_innen dadurch in Zukunft an Bedeutung verlieren könnten. Dass sich der Begriff des Musikers bzw. der Musikerin und Produzent_innen verschiebt, haben wir in dieser Arbeit schon im Zusammenhang mit dem Sampling feststellen können, dass es deshalb weniger Berufsmusiker_innen gäbe ist aber nicht bewiesen. Ganz im Gegenteil, durch die technischen Fortschritte wird es immer mehreren Menschen möglich selbst Musik zu machen. Es bedarf, eben wie es Razelli und Daft Punk vormachen keiner bürgerlichen musikalischen Grundausbildung mehr um musikalische Zeichen zu erzeugen oder bearbeiten. Die subjektive Frage der ästhetischen Wertigkeit sei hier natürlich ausgeklammert.

Eine ‚peer2peer‘, also frei verfügbare Datenbank für Schlagzeugspuren oder auch von gängigen Melodien und Akkorden wäre also ein Schritt Richtung ressourcensparender Zukunft. Copyleft statt Copyright wäre die Antwort auf die vom Sampling gestellte Frage. An dieser Stelle möchte ich auch anregen, sich mit diesem Themengebiet auseinanderzusetzen. Ob Fragen nach dem Original oder dem daraus hervorgehenden Urheberrecht, nach dem politischen Potential von Montage, nach dem Phänomen der Nostalgie oder der damit eng verknüpften Intermusikalität. Um nur einige spannende Forschungsfelder zu nennen, die ich im Rahmen dieser Arbeit leider nur streifen konnte, um die Bedeutungsverschiebung beim Sampling zu untersuchen.

Die Zukunft des Samplings hängt also sehr stark von den rechtlichen Umständen ab. Werden Urheberrechte zukünftig also noch stärker kontrolliert und unterliegen diese nur mehr großen Unternehmen wie *Youtube* oder *Amazon*, so wird das Verwenden von Samples immer schwieriger.

„Aber die Fragen, wem etwas gehört, wohin etwas gehört und wer damit was auf welche Weise anfangen darf, sind keine bloß juristischen. Referenzialität ist ganz generell untrennbar verbunden mit Legitimitätsfragen, auch ästhetischen.“
(Döhl 2014, S. 207)

Öffnen sich die Gesellschaft allerdings hin zu einer progressiven, Gemeingüter-Nahen Lösung wird zunächst vermutlich – noch mehr denn zuvor – gesampelt was gesampelt werden kann. Dies kann wiederum dazu führen, dass bald kein Reiz mehr besteht und die Bedeutung nicht mehr erweitert wird, sondern überladen und unlesbar.

Auffällig ist, dass neben all den Themenfelder, die in dieser Arbeit besprochen werden immer wieder das Urheberrecht zur Sprache kommt. Umso interessanter ist es deshalb, dass beide Beispiele, wie oben erkannt wurde, mit dieser Illegalität spielen oder zumindest so tun, als würden sie sich in einer rechtlichen Grauzone bewegen, wodurch sie, wie wir festgestellt haben, eine Gegenkultur aufbauen können. Aber natürlich nicht nur die Gegenkultur lebt von diesen Rechtsverletzungen. Nicht zuletzt könnte es sich genauso um Marketing-Tricks der Künstler_innen handeln, die sich ganz klar im kulturindustriellen Zirkus bewegen. Der emanzipatorische Charakter des Samplings ist also sehr ambivalent. Die Prosumer produzieren im Sinne des Neo-Liberalismus unbezahlte Kulturgüter und bildet den gegenwärtig viel kritisierten Individualismus weiter aus. Aufmerksamkeit, die durch Rechtsverletzungen evoziert wird erleben wir außerdem derzeit auch weltweit in der Politik. Doch wer hat es von wem?

Spannend bleibt jedenfalls wie das Sampling-Verfahren die Erzählung der Pop-Musik, wie ein lebendiges Archiv, weiterführen wird und welche Abzweigungen es, vor allem auf Grund rechtlicher Ursachen, einschlagen wird.

Nachtrag

Im Laufe der Arbeit wurde leider immer deutlicher, dass Frauen auch beim Thema Sampling viel zu wenig Erwähnung finden. Dies führte auch dazu, dass die beiden Beispiele männerdominiert sind. Zwar könnte man im Zuge der Film-Montage auf die russische Regisseurin Esfir Schub eingehen, die ebenso viel mit Archivmaterial gearbeitet hat, allerdings wären die weiteren Parallelen zu Razellis Arbeiten nicht mehr so passend, wie die Vertov'schen und daher war es naheliegender mit Vertov zu arbeiten. In diesem Sinne will ich dazu anregen, die Geschichte des Samplings von Frauen zu erforschen.

Litertaur:

Abramovic, Marina (2009): *Das Original ist nicht das, was man denkt, das es sein sollte*. In: Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktion*. Berlin

Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/Main 2005

Benjamin, Walter (2011): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. ???

Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York

Jacke, Christoph / Kimminich, Eva / Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2006): *Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld

Daur, Uta (Hrsg.) (2013): *Authetizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld

Deleuze, Gilles (1983): *Die Sowejtische Schule: dialektische Komposition. Pudovkin und Dovzenko. Die materialistische Komposition bei Vertov*, in Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien/Köln/Weimar 2006

Diederichsen, Diedrich (2002): *Sexbeat*, Köln

Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*, Köln

Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hrsg.) (2014): *Zitieren, appropriieren, sampeln: Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld

Döhl, Frédéric (2016): *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Bielefeld

Eco, Umberto (1990): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main.

Euler, Ellen (2019): *“Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinrichtungen und des Kulturbetriebes“*. In: Pöllmann, Lorenz / Herrmann, Clara (Hrsg.): *Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*. Wiesbaden.

Von Gehlen, Dirk (2012): *Mashup. Lob der Kopie*, Berlin

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übers.*, Hrsg. v. Bayer, Wolfram und Hornig, Dieter, Frankfurt a. M.

Handke, Peter / Gamper, Herbert (1990): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, Frankfurt am Main

Kluge, Alexander (2016): Interview mit dem ZDF:
<https://www.youtube.com/watch?v=6ik3njb4RiY> (12.01.2019 17:47)

Kristeva, Julia (1972): *„Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*, Frankfurt a. M.

Kristeva, Julia (2010): Interview mit Brigitte Preissler. In: Welt online:
https://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html (13.Mai.2019 10:23)

Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.

Laderman, David (2014): *Shadow/Play: The Cinematic, Remixed* in: *Sampling Media*) OUP U.S.A.

Michelson, Annette (1990): *Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit: Prolegomena zur Analyse eines Sprachsystems*. In: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*, Wien/Köln/Weimar 2006

Moorefield, Virgil (2009): *Modes of Appropriation: Covers, Remixes and Mash-ups in Contemporary Popular Music*. Virgil Moorefield. In: Amanda Bayley (Hg.): *Recorded Music: Performance, Culture and Technology* Recorded Music: Performance, Culture and Technology. Cambridge University Press

Moorefield, Virgil (2010): *The Producer as Composer Shaping the sounds of popular music*. MIT Press

Moholy-Nagy, László (1947): *Vision in Motion, Chicago*.

Navas, Eduardo (2012): *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Wien

Nietzsche, Friedrich (1955): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Stuttgart

Reckwitz, Andreas (2017): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin.

Richter, Hans (1939): *Revolutionäre Technik*. In: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*, Wien/Köln/Weimar 2006

Richter, Hans (1967): *Der Mann mit der Kamera*, in: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*, Wien/Köln/Weimar 2006

Salzinger, Helmut (1990): *Swinging Benjamin. Erweiterte Neuauflage*, Hamburg

Schäfer, Jerome Philipp (2007): Dziga Vertov und das Kinoauge: *Chelovek's kino-apparatom* im filmästhetischen Kontext der 1920er-Jahre, <http://cinetext.philo.at/magazine/schaefer/vertov.html> 04.12.2017 17:49)

Schivelbusch, Wolfgang (1973): *Das nostalgische Syndrom. Überlegungen zu einem neueren antiquarischen Gefühl*. In: Frankfurter Hefte 28 (4),

Sklovskij, Viktor (1971): Die Kunst als Verfahren, in: Striedter, Juri (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München

Sklovskij, Viktor (1927): *Dziga Wertow*, in Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien/Köln/Weimar 2006

Starobinski, Jean (1966): *The Idea of Nostalgia*, Zürich

Stalder, Felix (2009): *Neun Thesen zur Remix-Kultur*. im Rahmen des Projekts Arbeit 2.0 online auf: <http://irights.info/index.php?id=573> (17.05.2019 15:34)

Parag, K.Mital (2018): *YouTube Smash Up: Exploring Copyright Through Generative Art*, in: Manstetten, Jessica und Lars Henrik Gass (Hrsg.): *after youtube - Texte und Gespräche zum Musikvideo*, Köln

Poschardt, Ulf (1997): *DJ-culture : Diskjockeys Und Popkultur*, Reinbek Bei Hamburg

Ruschkowski, André (2010): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart

Vertov, Dziga (1922): *Wir*. Variante eines Manifests, in: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien/Köln/Weimar 2006

Virilio, Paul (1978): *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin

Wünsch, Frank (1999). Die Parodie. Zu Definition und Typologie, Hamburg

Filmlexikon

Uni

Kiel:

<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1770> (12.05.2019

18:11)

Anhang: Zusammenfassung

Diese Masterarbeit behandelt das Thema Sampling. Dabei wird befragt, wie durch die Re-Kontextualisierung beim Sampling-Verfahren Bedeutung verändert und erweitert werden kann.

Die Hypothese ist, dass das Sampling – wie die meisten künstlerisch-ästhetischen Verfahren – als eine Antwort auf die Zeitgeschichte zu verstehen ist. Aber eben nicht nur im Sinne einer Hoch- oder Gegenkultur, sondern als *das* ästhetische Verfahren der Postmoderne, als Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen. Als Antwort auf den gegenwärtigen materiellen als auch informellen Überfluss. Und da dabei gesellschaftliche Tendenzen aufgegriffen werden und durch die Wiederverwertung neue Bedeutung entsteht, kann daraus auch politisches und ästhetisches Potenzial geschöpft werden. Die medien- und kulturwissenschaftlich geprägten Begriffsfelder Nostalgie (reflexiv vs. restaurativ [Vgl. Boym 2001]) und Montage, aber auch „Kultur-Recycling“ (Daten und Informationen werden wiederverwertet und dadurch zu Erzählungen und Erinnerungen), spielen dabei eine große Rolle und korrelieren miteinander.

Diese Ideen will werden dann an zwei doch recht unterschiedlichen Beispielen festgemacht. Beide werde ich darauf hin untersuchen, woher sie ihr Material bezogen haben, wie dieses bearbeitet und angeeignet wurde und welche Form daraus entstand – also ob sich das Werk als Pop-Song, Parodie, Techno-Track oder Mischform (= hybrides Genre) wahrnehmen lässt.

Als erstes Beispiel dienen mehrere Songs des Wiener Mashup Künstlers Kurt Razelli. Er bedient sich vor allem an diversen Fernseh-Formaten, extrahiert die besten Wortmeldungen daraus, setzt die Wort-Samples rhythmisch aneinander und unterlegt diese mit einfachen Elektro-Tracks, die irgendwo zwischen Hip-Hop und Techno angesiedelt sind. Anders gesagt: Er zitiert und rekontextualisiert das Zitat. Aus diesen entkontextualisierten Fernseh-Beiträgen entstehen schließlich absurd parodistische Pop-Songs zwischen Milieu-Voyeurismus und Polit-Wahnsinn. Diese Bearbeitungsweise von AV-Material erinnert an Dsiga Vertovs Montage-Theorie. Deshalb wird, auch wenn der

Fokus auf der Ton-Ebene liegt, mit Vertov argumentiert, da dieser auch Material aus dem Archiv verwendete und außerdem allein durch die Art seiner Montage bereits einen politischen Kommentar schaffte.

Das zweite Beispiel funktioniert im Gegensatz dazu völlig konträr. Es handelt sich um den House-Hit *One More Time* von Daft Punk aus dem Jahr 2000. Der Instrumentalteil des Songs besteht zum größten Teil aus Samples vom Disco-Funk Klassiker *More spell on you* von Eddie Johns (1979). Aus einem in Vergessenheit geratenen Disco-Song wurde so durch die technische Bearbeitung, sprich durch Wiederverwertung des Sound-Materials, ein weltbekannter Pop-Song. Diese heute sehr geläufige Aktualisierung in der Pop-Musik ist deshalb so spannend, weil eine Aktualisierung bereits eine gewisse, wenn auch nur sehr schwach determinierte Form der Nostalgie sein kann. Mit Svetlana Boyms Texten zum Phänomen der Nostalgie werde ich so versuchen, eine weitere Perspektive auf das Verfahren des Sampling zu eröffnen.

Der Fokus der Arbeit liegt also bei der Analyse der beiden Untersuchungsgegenstände auf ihre, durch die Intermusikalität entstandene, Bedeutungsverschiebung- und Erweiterung.