

## **SAMPLING: EINE POSTMODERNE KULTUR- TECHNIK.**

---

JOCHEN BONZ

– für Rolf Großmann und Jan Hans –

Das Feld der Phänomene, das im Zusammenhang der Münsteraner Tagung im Dezember 2003 und nun in der vorliegenden Publikation auf den Begriff des *Kulturschutts* gebracht wurde, bedarf allein schon aufgrund seiner Allgegenwärtigkeit wissenschaftlicher Erklärungen. Aber diese können nicht universal sein; sie müssen Ausschnitte dieses Feldes behandeln und die von ihnen untersuchten Phänomene situieren. Diese methodisch-epistemologische Notwendigkeit lässt sich direkt aus der vom Feld des Kulturschutts ausgehenden Forderung, erklärt werden zu wollen, herleiten. Denn wie wirft sich diese Forderung nach Erklärung auf? Im subjektiven Aufeinandertreffen mit einem Kulturschutt-Partikel und seinem derart massiven Nichtverstehen, welches diesen in eine identifizierende Frage verwandelt hat. So ist ein Nachdenken entstanden. Der Wunsch, die Bedeutung des Kulturschutts zu begreifen, geht also von einem *besonderen* Abfall aus; dem Abfall, dessen Nichtverstehen hängen geblieben ist.

Gerade so geht es mir seit Jahren mit Sampling, und ich bin dankbar, mit der Einladung zunächst zur Tagung und später zur Mitwirkung an diesem Band aufgerufen worden zu sein, meine Beobachtungen zu diesem Phänomen zusammenzutragen und sie noch einmal zu überdenken (vgl. Bonz 1998, 2002). Ich werde dabei in folgender Weise vorgehen: Um der Beschreibung von Sampling einen Rahmen zu geben, werde ich Sampling von der Art des Zitierens unterscheiden, wie es Diedrich Diederichsen (2002) an der Musik des New Wave der frühen Achtzigerjahre darstellt. Die vorgenommene Situierung ist demnach zuallererst eine, die sich auf die Geschichte der Popkultur bezieht; in ihr liegt der von mir gewählte Ausschnitt aus dem Feld der Phänomene des Kulturschutts. Darüber hinaus handelt es sich aus meiner Sicht aber auch bereits bei der

Frage nach der *Bedeutung* des Kulturschutts um eine Situierung. Diese deutet sich etwa in der oben skizzierten Dynamik der Identifikation – oder: dem Hervortreten von Identifikationen – an, in welchen die Frage nach der Bedeutung des Kulturschutts erst entsteht. Diese in der Frage nach der Bedeutung des Kulturschutts angelegte Situierung möchte ich präzisieren, indem ich die im Folgenden beschriebenen ästhetischen oder rhetorischen Verfahren des Zitierens im New Wave sowie des Sampling als Kulturtechniken auffasse. *Kulturtechnik*, hier verstanden in einem völlig grundlegenden Sinn als *Verfahren zur Herstellung von Kulturalität, von Welt, von Identifikationen*. Der Unterschied zwischen der Rhetorik des Zitierens und der Rhetorik des Samplens wird sich entsprechend auf deren Produktivität für in unterschiedlicher Weise konstituierte Welten, unterschiedliche kulturelle Formationen beziehen.

## **DAS SUBJEKT DES ZITATPOP: EIN SUBJEKT DER SYMBOLISCHEN IDENTIFIKATION**

1982, das war ein Moment vor der Erfindung des Samplings. Einen Moment vor dem Sampling kam in der Popkultur noch einer anderen Kulturtechnik eine konstitutive Funktion zu, nämlich dem Zitat. In *Sexbeat*, 1985 erstveröffentlicht, beschreibt Diederichsen (2002) diese Kulturtechnik als eine Art popkulturelles Dispositiv, dessen Wirkungsbereich er zwischen den frühen Siebziger- und den frühen Achtzigerjahren ansiedelt und das er mit dem Begriff „Second Order Hipness“ (ebd.: 18) bezeichnet. Wie für mich diese diederichsensche Begriffsbildung bzw. der Zitatpop der frühen Achtzigerjahre als Beschreibung insofern fungieren soll, als ich etwas zu beschreiben versuche, das sich zwar in Anlehnung hieran aber als etwas davon Unterschiedenes darstellt, ist auch *Sexbeat* in einer derartigen Beschreibungsbewegung verfasst. Aus der Differenz zu den Werten der Hippie- und Alternativkultur der Sechziger- und Siebzigerjahre entwickelt Diederichsen die Beschreibung einer andersgearteten, eben der *Second Order Hipness*: die Überzeugungen und Vorstellungen seiner Generation. Eines ihrer wesentlichen Merkmale war die Bejahung des Künstlichen, Nicht-Originellen, eine Haltung des „Bewusst-Plagiatorische[n]“ (ebd.: 131). Ein weiteres Merkmal war die Wertschätzung des Sprechens und des Sprachlichen überhaupt (vgl. ebd. 26-27, 84). Beide Merkmale verbinden sich in Diederichsens Schlagwort von der „Historizität als Waffe“ (ebd.: 131). Unter der Überschrift „1982“ heißt es etwa:

„1982 war ein rundum gutes Jahr. Das Projekt, durch *Historisierung* und *Relativierung* aller Musikelemente eine neue Pop-Musik-Art auf die Beine zu stellen, zeitigte in Form von ABC u.a. seine schönsten Erfolge. Niemand glaubte mehr an den natürlichen Ausdruck. Alle Elemente waren referentiell, bezogen sich auf

die Historie der Pop-Kultur, nichts war mehr unschuldig, alles überspitzt bewusst, intellektuell, campy und trotzdem schön und berückend. Alle redeten von Leidenschaft beim Verknüpfen der historischen Elemente. [...] Das Roxy Music-Projekt einer nicht mehr herausgeschrieenen, sondern analog zum System der Sprache aus bedeutenden musikalischen und außermusikalischen Zeichen angeordneten Pop-Musik hatte sich durchgesetzt.“ (Ebd.: 41, unterstrichene Hervorhebungen durch den Verf.)

Eine Schwierigkeit im Verständnis des Textes ergibt sich heute daraus, dass in ihm die Bekanntheit von Bandnamen wie *ABC* und *Roxy Music* vorausgesetzt wird; was heute nicht mehr unbedingt zutrifft. Aber ich meine, auch unabhängig von der Kenntnis dieser Gruppen und ihrer Musik kommt in dieser Textstelle die Begeisterung für das Künstliche und zugleich, wie im Fall der Sprache, Verweisende zum Ausdruck. Was ist aber der Sinn und Zweck des Projektes, von dem die Rede ist? Was ist in der Formulierung von der „Historizität als Waffe“ mit *Waffe* gemeint? Und was genau mit Historizität? Diese Fragen führe ich im Weiteren aus, um über ihre Beantwortung zum wesentlichen Moment der von Diederichsen dargestellten kulturellen Formation vorzudringen.

Als Bestimmung des Begriffs der Historizität ist bei Diederichsen vom „Rückgriff auf geile, glamouröse Epochen“ (ebd.: 89) die Rede. Erklärend schreibt er: „Schüchtern und zaghaft griffen wir erst auf alten Jazz [...] zurück, dann auf Soul – obwohl doch jede Musik mit Streichern [bis kurz zuvor bzw. bei den Hippies, J.B.] als des Teufels eigene galt –, schließlich auf alberne Trivialitäten aller Art.“ (Ebd.: 89, 90) Als Beispiele für weitere Ästhetiken – neben Jazz und Soul – oder Epochen, werden noch Hollywood-Filme der Vierzigerjahre bzw. die Camp-Kultur genannt, außerdem Sechzigerjahre-Pop und die Pop-Art. Als Beispiele für begeisternde Trivialitäten nennt Diederichsen den *HSV* sowie die Musik von *ABBA* und *Human League*. Es sei ihnen um ein „formalisiert[s] Spiel mit Stil-Zitaten“ gegangen, „die ihren Wert und ihre Kraft daher bezogen, dass sie eben offensiv nicht mehr an die Idee der Originalität glaubten, nicht mehr der Innovation oder dem immer noch nicht gebrochenen, in Wirklichkeit längst totgetrampelten Tabu hinterherrant.“ (Ebd.: 89)

Das Zitieren besaß seine Begründung also im Fehlen des Glaubens an Originalität. Das heißt allerdings nicht, es sei an gar nichts mehr geglaubt worden. Dass es Überzeugungen gab, Bindungen, Verbindlichkeiten, die sich auch auf den Begriff *Glauben* bringen lassen (vgl. Waltz 2001: 220), wird deutlich, wenn Diederichsen die Art der Beziehung zum Zitierten näher charakterisiert. Von *Stolz* und *Verpflichtung* ist da die Sprache, es findet sich eine neutral, wenn nicht sogar positiv konnotierte Rhetorik des Gebundenseins. Dazu ein paar Beispiele.

Diederichsen (2002) schreibt von seiner Generation, dass sie „offensichtlich dazu verdammt schien, anderer Leute Formen übernehmen zu

müssen.“ (Ebd.: 90) Ihre „einzigartige Position“ bestünde darin, „sich mit altem Dreck abzuquälen“ (ebd.: 107). Sie seien eine „Generation, die dadurch definiert ist, dass sie bis zum Hals in altem Dreck steht. Wir sind wenigstens stolz darauf, davor nicht wegzulaufen.“ Als Effekt der Verpflichtung gegenüber dem Historischen, dem Zitierbaren, dem Dreck spricht Diederichsen von einem „genuinen born-in-the-Fifties-Stolz“ (ebd.: 130).

Um auf die sich nun stellende Frage, worin die Verpflichtung begründet war oder wie im Subjekt wirksam, eine Antwort zu finden, komme ich zurück auf eine unserer Ausgangsfragen, den Aspekt der Historizität als Waffe. Sie entsteht, wenn Zitate miteinander kombiniert werden, die in historischer oder sonstiger Hinsicht unterschiedliche Kontexte repräsentieren. Sie werden „respektlos und unmöglich, nämlich eklektizistisch“ (ebd.: 132) behandelt. Es findet ein „Arbeiten mit Bedeutungen“ (ebd.: 90) statt, das eine „Reibungshitze“ erzeugt. Weil die Bedeutungsgehalte der miteinander kombinierten Zeichen, oder besser: Signifikanten, nicht zueinander passen? Für wen passen sie nicht? Für die Subjekte der Subkultur passen sie jedenfalls perfekt. Nicht aber in der Perspektive der basalen Kultur, etwa all derjenigen, für die im Jahr 1982 *HSV-Fantum* nicht mit Soul-Streichern, Hollywood-Camp und Jazz zusammengeht. Der basalen Kultur kommt also eine eigenartige Funktion hinsichtlich der subkulturellen Wirkmächtigkeit des Zitats zu. Insofern, als die Subkultur die Negation der basalen Kultur betreibt. Wie Diederichsen immer wieder mit Ken Kesey, einem Vordenker des Hippietums, formuliert: Es geht darum, nicht deren Spiel zu spielen (vgl. ebd.: 26).

Im Hinblick auf das 1982er-Zitieren als Kulturtechnik lässt sich demnach sagen, dass sich die kulturelle Formation der Subkultur konstituiert aus einer Bezugnahme auf die basale Kultur, indem sie sich gegen diese richtet (vgl. ebd.: 138). Das Zitieren fungiert dabei insofern als weltbildend, als es Zeichen einführt, an denen das Dagegen sich abbilden, an denen die Reibungshitze entstehen kann. Und andererseits bekommen die zitierten Phänomene erst von der Haltung des Dagegenseins her ihren Wert, ihre Bedeutung. Dieser Mechanismus lässt sich in Anlehnung an die psychoanalytische Theorie Lacans als besonderer Fall einer Identifikation im Symbolischen erklären. Das Symbolische ist bei Lacan diejenige der Dimensionen der Subjektivität, die sprachähnlich verfasst ist, also einen medialen und damit auch intersubjektiven Bereich darstellt, in dem Bedeutung mittels Differenzen bzw. in einem System von Differenzen artikuliert ist. Als ein solches System, einen Verweisungszusammenhang, fassen wir in der Regel – und oft auch, ohne uns das klar zu machen – Kultur auf. Um es auf den Begriff zu bringen, den Bruno Latour (1998) wieder stark gemacht hat: Es geht um eine *Ontologie*; und genau damit haben wir es auch in *Sexbeat* zu tun. Die dort beschriebene Welt ergibt ihren Subjekten eine Ontologie, die allerdings die Besonderheit aufweist, als Bedingung ihres Zustandekommens die negie-

rende Bezugnahme auf die basale Kultur zu benötigen. Außer einem spezifischen Modus der *Verfasstheit* von Welt ist mit dem Symbolischen bei Lacan auch eine Modus der *Bezugnahme* auf eine Ontologie verbunden: die Symbolische Identifikation als eine Beziehung der Internalisierung, der festen, nämlich auf der Gabe einer Schuld basierenden Bindung, in der ein Mangel geschenkt wird, der im System der Differenzen spielt und die dort erst artikuliert Form des Begehrens annimmt. Auch dieser zweite Moment des Symbolischen findet sich in Diederichsens Beschreibung, wenn auch in einer besonderen Form, die wieder auf die mit dem ersten Moment verbundene Besonderheit verweist. Das von Diederichsen beschriebene Subjekt ist eines, das im Modus des Symbolischen – über eine erhaltene Schuld – identifiziert ist, und zwar in der basalen Kultur, hier aber keine Form findet, in der sich diese Identifikation niederlassen, sich einrichten könnte. Als Ontologie ist die basale Kultur langweilig, durchsichtig, bedeutungslos (vgl. Waltz 2001: 216-219). Anstatt eines Begehrens findet das Subjekt der basalen Kultur auf diese Weise das Begehren *nach* einem Begehren. Dieses Begehren bringt die alternative Ontologie als eine hervor, in der das Subjekt eine Gestalt findet bzw. einen Bedeutungszusammenhang, der sich nicht immer schon entleert hat, sondern Bedeutung besitzt.<sup>1</sup>

Der folgende Schritt in der Geschichte der Popkultur besteht im Nachlassen eines der beiden Aspekte, nämlich gerade dem *Modus* des Symbolischen als einem Typ von Identifikation. Diederichsen artikuliert diese Veränderung in *Sexbeat* mit einem von ihr ausgelösten Effekt, dem Bedeutungsverlust subkultureller Zeichen. In den großen Momenten des New Wave „mit Geschichte belastet“ (ebd.: 132), erscheinen ihm diese kurz darauf sinnentleert. Dafür gibt er zwei Gründe an. Erstens, wenn alle Zitieren, also niemand mehr an Originalität glaubt, funktioniert das Verfahren nicht mehr als subversives – und damit: weltbildendes, wie ich ergänzen möchte. Der zweite Grund steht hiermit in engem Zusammenhang: Die „heroische Geste, sich freiwillig und unter Opfern mit den Hinterlassenschaften der Kultur zu plagen“, ist verschwunden. An die

---

<sup>1</sup> Im Hauptwerk des von Waltz angeführten Dick Hebdige (1979), *Subculture - The Meaning of Style*, einer kulturwissenschaftlichen Geschichte der britischen Pop-subkulturen, werden die beiden Ebenen des Symbolischen sehr deutlich. Erstens, die Welt der Subkultur lässt sich als Code beschreiben. Zweitens, die Verbundenheit der Subjekte mit der Subkultur resultiert aus einer Identifikation, die aus der basalen Kultur kommt. Das wird insbesondere an Hebdiges Verwendung des Begriffs *Bricolage* deutlich, mit dem nicht nur gemeint ist, dass die Subjekte der Subkultur Gegenstände der basalen Kultur aufgreifen und sich aus diesen eine Ding-Welt basteln, indem sie den Gegenständen eine neue kollektive Bedeutung zukommen lassen. Betont wird vielmehr, was dieser Übersetzungsvorgang impliziert: Weil die Gegenstände der basalen Kultur in dieser eine Bedeutung besitzen, können die aus ihnen abgeleiteten Alternativen bedeutsam sein! Erhalten bleibt im Übersetzungsvorgang der Bedeutungsträger; genutzt wird seine Kraft zu bedeuten. Diese Kraft besteht nur, wenn eine Identifikation in dem kulturellen Rahmen bzw. in dem Modus vorliegt, in dem die Kraft, nun ja, besteht.

Stelle einer Beziehung zum Zitierten im Modus der „Verpflichtung, Verantwortung für das Zitierte“ (ebd.), ist die sprichwörtliche, postmoderne Unverbindlichkeit/Beliebigkeit getreten.

Bei Diederichsen liest sich das als Vorwurf an die Protagonisten der Subkultur und als Verzweiflung über die Gesetze der Marktwirtschaft. Aus unserer auf Kulturtechniken und die spezifische Verfasstheit von Kultur zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt gerichteten Perspektive muss sein Text aber auch als Hinweis auf das *Schwinden des Beziehungsmodus des Verpflichtetseins* verstanden werden. Und zwar nicht nur in Bezug auf die Subkultur, sondern ausgehend von der ihr vorausgehenden basalen Kultur. Die Wirksamkeit dieser kulturalistischen Dimension in Diederichsens Text zeigt sich daran, dass er zwar die Aufforderung in den Raum stellen kann, eine neue relevante Ästhetik könne nur gegen etwas anderes entstehen, in der Bewegung der Negation, also im Modus der Verpflichtung (vgl. ebd.: 138). **Es dazu dann jedoch nicht kommt – einfach**, weil es dazu nicht mehr kommen *kann*. Stattdessen zeichnet sich 1985 für Diederichsen in der damals zu beobachtenden Fokussierung avancierter Popmusikproduktionen auf Soundeffekte und überhaupt die Dimension des Sounds eine neue kulturelle Formation ab. Im Unterschied zum Zeichen, das sich nach Saussure aus Signifikant (Material) und Signifikat (Idee) zusammensetzt sowie in seiner Wirksamkeit an die Kette gebunden ist, welche die Signifikanten miteinander zu einem mit Differentialität operierenden Medium verbindet (Ontologie), wirkt der Sound prinzipiell in der Dimension der Signifikanten. Und während das Zeichen nur im Rahmen von Ontologien existiert, können Signifikanten auch jenseits fest umrissener Bezugssysteme, anderswo, vorkommen.

## 2. SAMPLING

Der Zauber, das Versprechen, das der Begriff Sampling für mich mit sich führt, verunmöglicht seine exakte Gleichsetzung mit dem, wofür es häufig einfach gehalten wird: dem Zitat. Da gibt es eine Nähe, und es gibt Unterschiede, aus denen eine Unbestimmtheit resultiert, in der die Frage „Was ist ein Sample?“ erst den Platz findet, gestellt zu werden. Wenn deshalb im Weiteren vom Zitat nicht mehr die Rede ist, liegt das nicht daran, dass das Sample mit dem Zitat nichts zu tun hätte. Aber als eine spezifische Zitatform soll es über das bestimmt werden, was an ihm nicht Zitat im herkömmlichen Sinn ist: Wenn man das Zitat darüber bestimmt, dass an ihm immer schon etwas verstanden wird, dass es grundsätzlich verständlich, lesbar ist, lässt sich als Grundzug des Samples deshalb eine fundamentale Fremdheit annehmen. *Das Sample ist fundamental etwas anderes, das hinzukommt.*

Wie sich ja auch aus der Fragestellung des Textes ableitet, interessiert mich das Sample nicht als rein ästhetisches Phänomen, sondern als situiertes ästhetisches Phänomen. Als etwas, das im Bereich der Ästhetik deshalb heute eine so große Rolle spielt, weil es gebraucht wird. Es lässt sich deshalb auch aus diesem Bereich heraus vergrößern und allgemein als eine Kulturtechnik auffassen. Eine Kulturtechnik, deren Funktion im Kontext der postmodernen kulturellen Formationen zu suchen ist; mit anderen Worten: dort, wo sie Anwendung findet. Dies als Vorbemerkung, nun zu drei Formen des Samplings, zu denen ich etwas sagen kann.

## 2.1 HipHop: Das Sample als Garant des Grooves

Bei dieser ersten Bestimmung von Sampling handelt es sich um den von Diederichsen (1995) im Zusammenhang mit HipHop und afroamerikanischer Kultur vertretenen Begriff. Das fremde, abweichende Element, welches das Sample darstellt, sichert durch sein Hinzukommen die bestehende Situation. Bei Diederichsen heißt diese Situation *Groove*. „**Im Groove des Funk hat ein Geräusch, eine Hintergrunddebatte einen anderen Status als in einem Lied: sie stört nicht, sondern bestätigt die Form, ihre prinzipielle Offenheit für neue Schichten, wechselnde Hintergründe, Polyrhythmik.**“ (Diederichsen 1995: 45f.) Was bestätigt wird, ist die Integrationsfähigkeit der Grund-Situation; lässt sich das hinzukommende/abweichende Element integrieren, ist die bestehende Situation dadurch als eine offene bestätigt.

Ein zweiter Aspekt in Diederichsens Begriffsbestimmung lautet: Die Wahrnehmung der Fremdheit des Samples im HipHop als etwas Unzugehöriges trägt. Richtig ist vielmehr, das Sample als Bedeutungsträger aufzufassen. Was das Sample in die Situation hineinträgt, ist in dieser immer schon anwesend als Bestandteil ihrer spezifischen Charakteristik: auf das Leben im Ghetto verweisende Umweltgeräusche wie Polizeisirenen, Redefragmente afroamerikanischer Geistlicher und Politiker, Sequenzen aus Fernsehserien und Spielfilmen, Ausschnitte aus Popsongs. Als etwas eigentlich Außermusikalisches oder *Andersmusikalisches* tritt das Sample als fremdes, oder überraschendes, oder auch einfach: hervorgehobenes, zugleich aber auch bereits bekanntes Element zwischen die unauffälligeren übrigen Elemente der Situation.

Wir haben aus dem Bestätigtwerden der Situation durch das Hinzukommen und die Integration fremder Elemente geschlossen, dass es die Situation nur als offene gibt. Dieses Kennzeichen können wir nun ergänzen: Fremde Elemente, die in die Situation hineinkommen, sind in ihr immer schon bekannt. Das ist nur scheinbar ein Paradox. Dann nicht, wenn man die Situation als einen Typ von Ontologie auffasst, in dem zwar nicht jedes Element eine klar definierte Bedeutung besitzt, es aber dennoch als bedeutungsvoll verstanden und behandelt wird. Aus dem

Grund, weil in der Welt der Afrodiaspora das Unbekannte als prinzipiell Bekanntes behandelt werden *muss*, aus einer Position der Ohnmacht heraus: Weil das Eindringen des Unbekannten permanent geschieht und sich nicht verhindern lässt, bekommt es mit seinem Auftauchen den Status des Selbstverständlichen. Wobei das Vorhandensein der ganzen Dimension des Selbstverständlichen, des Bekannten, in dieser Welt in einem so hohen Maße unselbstverständlich ist, dass ihr Vorhandensein als Dimension von der ständigen Bestätigung, wie sie in der Bewegung der Integration des Fremden liegt, erneut hervorgebracht werden muss. Es widerspricht nicht meinen – allerdings vagen – Vorstellungen von der Verfasstheit afroamerikanischer Kultur, einen ihrer elementaren Züge in der hier vorgefundenen Vorstellung von einer notwenig offenen Ontologie wieder zuerkennen. Die Identifikationsweise, die Diederichsens Sampling-Begriff entspricht, ist die Identifikation in einer entsprechenden kulturellen Formation: *Für das Subjekt der offenen Ontologie besteht die kulturtechnische Funktion des Samples darin, die offene Ontologie aufrechtzuerhalten.*

Die Afrodiaspora ist eine Zeit lang als eine Art Prototyp postmoderner kultureller Formationen aufgefasst worden (vgl. Diederichsen 1992: 120, Diederichsen 1993: 72). Begreift man die Infragegestelltheit und Vervielfältigung der Ontologien als ein wesentliches Merkmal der Postmoderne, haben wir jetzt eine Vorstellung, warum an dieser Auffassung etwas ist. Im Weiteren wird mit dem Nachlassen dauerhafter und fester Identifikationen in einer bestimmten Ontologie, die ihren Subjekten die Welt macht, ein zweites wesentliches Merkmal der Postmoderne hinzukommen.

## **2.2 Das Sample im Techno: Herrensignifikant der dynamischen Ontologie**

Die von Sascha Kösch (2001) vorgenommene Bestimmung der Funktion des Samples im Techno reiht das Sample unter anderen Elementen ein, die dazu dienen, eine neue Differenz einzuführen in ein bestehendes „System von Differenzen“ (ebd.: 189). Der Zweck: die Zufuhr von Differenzen erhält die „Zirkulation“, die Dynamik dieses Systems, dieser Welt. Und weil die Welt des Techno nur als Zirkulation existiert, würde sie sich ohne deren Aufrechterhaltung auflösen. Insofern ist der Aspekt der Zufuhr von Differenz in das System für diesen Typ von kultureller Formation vergleichbar fundamental, wie es das Hinzukommen von Elementen und deren Integration für die offene Ontologie des HipHop ist. Im Unterschied zum HipHop, dessen Stabilität als Ontologie gerade aus der Offenheit resultiert, lässt die Hinzufügung des Samples zu den bereits bekannten, artikulierten Elementen die Ontologie des Techno aber nicht unberührt. Vielmehr verändert sich der gesamte Bereich des Artikulierten

durch die Hinzufügung eines neuen Elements, das etwas bisher Unartikulierte auszudrücken vermag. Insofern haben wir es hier nicht mit einer *offenen* Ontologie zu tun, sondern mit einer *dynamischen*.

Kösch grenzt seinen Sampling-Begriff vom Zitat ab, indem er die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat aufgreift. „Während Samples [...] eine Wiederholung des Signifikanten darstellen [und zwar eine, in der an diesem, also: am Material Variationen vorgenommen werden, J.B.], sind Zitate der Versuch einer Wiederholung des Signifikats [also der Bedeutung, J.B.]“ (Ebd. 181) Die Überführung in diese sprach- und zeichenwissenschaftliche Begrifflichkeit erscheint mir deshalb sinnvoll, weil sich in Anlehnung an sie auch der Effekt ausdrücken lässt, den die Dynamik der Zirkulation von Differenzen im Subjekt zeitigt. Er besteht in der ständig erneuerten, wiederholten Identifikation des Subjekts mit diesem System. In der Tradition des lacanschen Denkens wird ein solcher Signifikant, der den gesamten Bereich des Artikulierten umordnet, der, anstatt eine Bedeutung zu tragen, die ganze Dimension der Bedeutung trägt, weil mit seinem Auftreten die Umordnung der Ontologie und, dadurch, die erneute Verbindung des Subjekts mit dieser einhergeht, als *Herrensignifikant* bezeichnet.

Die Beobachtung dieses Prinzips des Herrensignifikanten ist nicht neu. In der Theoriearchitektur Slavoj Žižeks stellt es ein zentrales Moment dar (vgl. Žižek 2001: 226ff.). Das Besondere an Techno ist aber, dass das, was Žižek als etwas Singuläres und Ereignishaftes im Leben eines Subjekts beschreibt, im Techno in permanenter Wiederholung stattfindet. Im Hinblick auf die damit verbundene Identifikationsweise kann der Schluss nur sein: Die fundamentale Identifikation im Rahmen einer Ontologie, einer – wie die Sprache – mittels Differenzen Bedeutung artikulierenden symbolischen Ordnung ist im Techno zwar vorhanden, aber derart schwach im Subjekt verankert, dass sie einer solchen permanenten Wiederholung bedarf (vgl. Bonz 2005). Diese sich ereignen zu lassen, ist im Techno die wesentliche Funktion des Samples.

### **2.3 Das Sample als Inkarnation lokaler Ontologien: Eshun und das Subjekt der variablen Ontologie**

Die Identifikation im Rahmen einer Ontologie ist im dritten Fall eines mit Sampling verbundenen Typs von Identifikation noch schwächer ausgeprägt. Dies führt dazu, dass das Subjekt gar nicht mehr dauerhaft in dieser Identifikation situiert ist. Die eigentliche Position des Subjekts liegt nun in der Umgebung von sowohl räumlich als auch zeitlich lediglich lokal wirksamen Ontologien. Mit diesen steht das Subjekt in Beziehung, anstatt *eine* solche Ontologie internalisiert zu haben und diese als quasi-natürliche Wirklichkeit zu erleben. Es bewegt sich in einem Feld lokaler Ontologien. Um an einem Begehren teilzuhaben und für andere

sichtbar zu werden, muss das Subjekt erst in das Bedeutungsfeld einer Ontologie eintreten. Zu diesem Zweck wird eine Identifikation mit der jeweiligen Ontologie gewissermaßen aktualisiert und aufgerufen. Und da liegt die Funktion des Samples: als Inkarnation einer Ontologie repräsentiert sie deren Feld im Bereich des Dazwischen, des Zwischen-Ontologien. Wird das Subjekt von einer solchen Repräsentation erfasst, ergreift diese es und zieht es herein in die entsprechende Ontologie. Auf Zeit entsteht so ein anderes Subjekt.

Die hier vorliegende kulturelle Formation eines Feldes lokaler Ontologien lässt sich auch auf den von Bruno Latour in einem freilich ganz anderen diskursiven Zusammenhang gebrauchten Begriff der variablen Ontologie bringen (vgl. Latour 1998). *Variabel* bezeichnet dann das Kennzeichen eines ontologischen Feldes, das im Mehr-oder-Weniger an Bedeutung und Lesbarkeit, im Schwanken der Signifikanz liegt. Die Grenzen zwischen einer lediglich lokal wirksamen Ontologie und ihrem Außen, dem Jenseits ihrer Medialität, wird in dieser Terminologie fließend. Möglicherweise entspricht das mehr der zeitgenössischen Realitätswahrnehmung als der Bruch, wie er mit der Terminologie des Lokalen evoziert wird. Dessen heuristische Qualität liegt allerdings darin, sowohl eine scharfe Grenze des ontologischen Bereiches, eine scharfe Grenze kultureller Medialität denkbar zu machen, als auch das Jenseits des Bereiches des Ontologischen überhaupt als tendenziell a-medial zu charakterisieren. Beide Begriffe haben demnach ihre Qualität; an dieser Stelle möchte ich insbesondere auf die Nähe des von ihnen Bezeichneten hingewiesen haben.

Die paradigmatische und vor allem auch kongeniale Beschreibung dieses Identifikationsmechanismus' hat der britische Popjournalist Kodwo Eshun (1999) mit seinem Buch *Heller als die Sonne - Abenteuer in der Sonic Fiction* vorgelegt. Eshun bietet eine Reihe analytischer Begriffe an, deren inneren Zusammenhang ich als die Identifikationsbewegung beschreibe, die sich mit Hilfe dieser Begriffe nachzeichnen lässt.

Als *Sonic Fiction* bezeichnet Eshun die besondere narrative Effektivität der *Materialität* von Musik. Materialität wird hier weit gefasst. Abstrakt ist sie im Klang, konkret wird sie in den Vergegenständlichungen der Musik, den Gegenständen, in denen sie sichtbar wird (Vinyl, Coverbilder, Labels, Stücktitel, Linernotes u.a.). Eshun hält die Materialität im Allgemeinen für übersehen, weil in Musikinterpretationen „nach irgendeiner transzendenten Logik“ (Eshun 1999: 215) gesucht werde, „anstatt tatsächlich mit dem Vinyl anzufangen“ (ebd.). Er schaue sich all diese *Sonic Fictions* an, „die es auf dem materiellen Objekt schon gibt“ (ebd.) Zur Begründung seiner Fokussierung auf die Materialität gibt Eshun den Umstand an, dass man es bei der von ihm behandelten Musik – Techno, Jazz, HipHop – mit einer Musik „ohne Worte“ (ebd.) zu tun habe. Wieder muss man die Bedeutung der Formulierung – „ohne Worte“ – auf mehreren Ebenen ansiedeln. Einmal bedeutet sie nicht, dass nichts ge-

sagt, nicht in menschlichen Stimmen gesprochen würde, aber dass es dabei zu keiner Erzählung kommt, keine Geschichte entsteht, welche die Materialität in ihrem Sinngehalt gebraucht; sondern mit dem Wesentlichen an dieser Musik, der musikalischen Materialität, geht eine fundamentale Bedeutungsoffenheit einher. Darüber hinaus bezieht sich die Abwesenheit der Sprache aber auch auf das Jenseits der Musik. Das wird deutlich an Eshuns Kritik an der herkömmlichen hermeneutischen Herangehensweise an afrodiasporische Musik. Diese geht aus seiner Sicht immer von Identitäten aus: einer Person, ihrer Lebensgeschichte und den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen der jeweiligen Zeit. Im Gegensatz dazu hält er es für angemessen, die „Abwesenheit dieser Faktoren“ (ebd.) zum Ausgangspunkt zu nehmen. Im Hinblick auf sein Schreibprojekt formuliert er:

„Ein Teil der Sache, um die es geht, ist die Umkehrung traditioneller Erzählformen für die Auseinandersetzung mit schwarzer Musik. Traditionell waren diese Formen immer autobiographisch oder biographisch oder sie waren stark sozial oder politisch ausgerichtet. Mein Ziel ist es, das alles aufzuheben, absolut aufzuheben, und dann, unter dem Schock der Abwesenheit dieser Faktoren, lässt man alles andere zum Zuge kommen, diese ganze Welt, die von einer Mikro-wahrnehmung des tatsächlichen, materiellen Vinyls ausgelöst wird.“ (Ebd.)

Zum Grundzug der von der *Sonic Fiction* gezeitigten Effekte wird damit nicht die direkte Artikulation von Bedeutung, sondern eine Entführung ihres Subjektes, des Zuhörenden, deren Voraussetzung die Abwesenheit der Identifikation im Symbolischen – mit Lacan gesprochen – ist.

Die Abwesenheit der Dimension des Bedeutungshaften kennzeichnet demnach die Ausgangssituation der *Sonic Fiction*. In ihr besitzt sie ihre Wirksamkeit, entfaltet sie ihre Effekte. Dafür, dass das Gegebensein einer solche Situation, die fundamental durch das Fehlen der Dimension der Bedeutung gekennzeichnet ist, bei Eshun angenommen wird, und zwar als eine Selbstverständlichkeit, als Normalität, die nicht diskutiert zu werden braucht, sondern einigermaßen implizit artikuliert werden kann, gibt es im Text einen weiteren Hinweis: Die Effekte der Musik setzen direkt am Körper an, weil kein Verstehen, keine Lesbarkeit möglich ist, sich kein Sinn einstellt, die anwesenden musikalischen Signifikanten in keinem Signifikat aufgehen. Die Haut beginnt zu hören, nennt Eshun das. Oder auch: Die Musik lässt sich auf der Haut nieder, hinterlässt auf ihr ihren Stempel.

„Und wenn die Haut anfängt zu hören, wird dir sehr unheimlich, und dann fängt die Haut an zu leiten, und die Leute sagen: ‚Mir ist wirklich sehr kalt.‘ Oder sie behaupten, die Musik wäre wirklich kalt, und das liegt daran, dass ihre Hauttemperatur vielleicht wirklich um ein Grad Celsius gefallen ist, weil die Musik sich darauf niedergelassen hat [...].“ (Ebd.: 217)

Übersetzt in den lacanschen Konstruktivismus: Die Effekte ereignen sich in der Unmittelbarkeit, der A-medialität des Realen. Sie müssen es, weil in dieser Situation, in diesem Moment, kein Medium des Symbolischen vorhanden d.h. im Subjekt wirksam, aktiv ist. So gibt es keine Lesbarkeit, keinen Begriff, dafür aber einen körperlichen Befall.

In der mit Eshuns Begriffen beschreibbaren Identifikationsbewegung besteht der zweite Schritt in der Entstehung eines Subjekts des Identifiziertwerdens und damit in einer Verwandlung. Seine Bezeichnung für die entsprechende rhetorische Figur der *Sonic Fiction*, von der ich diese Phase ableite, ist die *Scratchadelik*.<sup>2</sup> Eshun übernimmt die Bezeichnung des Scratches aus dem HipHop, wo der Begriff für eine Art quietschender Sounds steht, wie sie entstehen können, wenn der DJ in das Abgespieltwerden einer Schallplatte eingreift und sie auf seine Weise am Tonabnehmer entlang bewegt. Eshun beschreibt zunächst mehrere herkömmliche Interpretationen des Scratchens, um dann seine eigene zu präsentieren: „Es gibt keine Parallele zum Scratching; so etwas hat noch nie existiert, bevor man es auf diese Weise benutzte. Scratching ist mehr wie eine dieser Verwandlungsszenen, wie die Audioparallele zu ‚Das Ding aus einer anderen Welt‘ oder ‚American Werewolf‘, wo man sieht, wie der Mensch sich in einen Werewolf verwandelt [...].“ (Ebd.: 212) In einer anderen Textstelle versucht Eshun die *Scratchadelik* durch einen Vergleich mit Actionfilmen zu erfassen.

„Für mich ist es völlig einleuchtend, Actionfilme als Teil desselben Stratum zu betrachten wie Scratchadelik. Es gibt dieselben Geschwindigkeiten, dieselben Vektoren, dieselben Sounds: Der Sound eines Autos, das um die Ecke rutscht auf quietschenden Reifen, ist derselbe Sound, den die ‚Wheels of Steel‘ machen, wenn sie sich drehen. Du wirst bei beiden von denselben Sounds gefangen, entführt. Das ist dieser fantastische Sound der Geschwindigkeit, wenn zwei sich aneinander reibende Oberflächen buchstäblich konvergieren und dann mit fantastischer Geschwindigkeit voneinander wegschießen. Es ist unglaublich aufregend.“ (Ebd.: 216, unterstrichene Hervorhebung durch den Verf.)

Beide Textbeispiele zeigen, dass hier ein anderes Subjekt entsteht. Dies kommt im einen Fall in der Transformation zum Ausdruck; im anderen Fall im Begriff des Entführtwerdens. Implizit artikulieren die beiden Textpassagen das Identifiziertwerden auch in der Intensität und Begeisterung, mit der sie die Bilder, die Beispiele, die Metaphern der Verwandlung umgeben. Zweifellos geschieht in beiden Fällen etwas, das deshalb großartig ist, weil es die vorausgehende Situation entscheidend verändert.

---

<sup>2</sup> Eshun spricht nicht von einer rhetorischen Figur, sondern von einem texturalen Effekt (vgl. ebd. 212).

Was entsteht in der Verwandlung? Die Entführung bringt das Subjekt der Identifikationsbewegung an einen anderen Ort, einen Ort, dessen radikale Andersartigkeit im Verhältnis zur Ausgangssituation Eshun zunächst mit Anspielungen an Escher formuliert: es ist ein Raum der fünfdimensionalen parallelen Wendeltreppe (vgl. ebd.: 213).

Konkreter wird dieser Raum in den Ausführungen Eshuns zu einer weiteren rhetorischen Figur der *Sonic Fiction*, der *Sampladelik*, die für mich auch den Endpunkt der Identifikationsbewegung markiert.

Das Wesen der *Sampladelik* besteht darin, „das Universum in einem Körnchen Sound“ (ebd.: 216) zu finden. Eshuns Beispiel: „Auf ‚Abbaon Fats Track‘ von Tricky hört man diese Frau, die ihrem Kind zuflüstert: ‚Can you fly fast as you can to be with Jesus‘//Kannst du so schnell wie möglich fliegen, um bei Jesus zu sein?// – sie flüstert es wirklich.“ Dieses Sample dauere zwar nur wenige Sekunden, „aber das Ganze hat etwas völlig Unglaubliches. Es entführt dich TOTAL, denn du kannst eine Atmosphäre darin hören, du kannst eine Umgebung hören, verschiedene Level des Vorder- und Hintergrundes, alles in diesem einen Sample.“ (ebd.: 217) Das Totalwerden der Entführung durch das Sample umschreibt Eshun wenige Zeilen weiter so: „Es ist, als ob die Augen anfangen, Ohren zu haben [...]. Deine Ohren erleben, wie ihr optisches Vermögen eingeschaltet wird. Auf merkwürdige Art fangen deine Ohren an zu sehen.“ Was Eshun hier mit Emphase formuliert und als spektakulären Effekt der *Sampladelik* hervorhebt, ist eigentlich nichts Anderes, als die Charakterisierung einer Normalität: Wir sehen mit unseren Ohren, wenn wir uns im Rahmen einer Ontologie befinden. Ebenso können wir mit unseren Augen hören, wenn wir uns innerhalb eines Weltmediums befinden. Eshun sagt es selbst im Zusammenhang mit seiner Definition der *Sonic Fiction*: Die Musik fängt dich ein und zieht dich in ihre Welt, und es ist eine „ganze Welt“, in der du dich dann wiederfindest (ebd.: 215). Normalität ist für diesen Endpunkt der mit Eshun beschreibbaren Identifikationsbewegung allerdings nur eingeschränkt ein zutreffender Begriff. Nämlich unter der Voraussetzung, dass man Subjektivität insofern in Abhängigkeit von Ontologie denkt, als ein Subjekt ohne Identifikation *in einer Ontologie* unvorstellbar wäre. Bei Eshun finden wir diese Form der Subjektivität anders dargestellt, sie ist eine Besonderheit, ein mit Aufwand produziertes, intensives Erlebnis: Die Dinge bekommen eine wirkliche Bedeutung, fangen an zu sprechen, werden lebendig; sie besitzen eine Festigkeit, sind Elemente einer dichten Atmosphäre. Die von Eshuns Text nahegelegte Normalität möchte ich dagegen so ausdrücken: Das Subjekt ist umgeben von **Bekanntem** und Unbekanntem. Das Bekannte ist stumm, so wie die autobiographischen oder gesellschaftlichen, politischen Zugänge zur Musik, die Eshun einfach nichts sagen. Und das Unbekannte ist in seiner Effektivität direkt körperlich. Die Subjektposition liegt hier *vor* dem tatsächlichen Wirkungsbereich einer Ontologie bzw. in den lediglich schwach artikulierten Bereichen einer variablen Ontologie.

Deren Subjekt ist nur so schwach identifiziert, dass es vom Sample ange-  
triggert, erfasst und mitgenommen und mit der von ihm inkarnierten lo-  
kalen Ontologie identifiziert wird, sobald ein Sample es auch nur berührt.

## 2.4 Fazit zum Sampling

Die hier vorgestellten Sampling-Begriffe sind verbunden mit verschiede-  
nen fundamentalen Subjekt-Situierungen. Und diese hängen wiederum  
von den kulturellen Formationen ab, in denen sie artikuliert sind. Im Fall  
der ontologischen Formation des Grooves liegt die fundamentale Situie-  
rung des Subjekts im Rahmen einer Ontologie, welche die Besonderheit  
aufweist, das Unbekannte als prinzipiell Bekanntes zu behandeln. Das  
Bedeutungssystem als solches scheint sich performativ über Wiederho-  
lungen und den Mechanismus der Selbstbestätigung, wie er in der Integ-  
ration des Fremden liegt, zu konstituieren. Dagegen besteht die Eigen-  
tümlichkeit der von Kösch beschriebenen *dynamischen Ontologie* des  
Techno darin, dass ihr Subjekt ständig abhanden zu kommen droht. Sie  
stellt eine kulturelle Formation dar, die einer Form der Subjektivität Be-  
deutung und Begehren anbietet, deren basale Identifikation im Bereich  
des Symbolischen nur schwach ist. Dieser Schwäche wirkt die dynami-  
sche Ontologie durch die permanente Neu-Identifikation ihres Subjekts  
entgegen.

Was schließlich die Funktionsweise des Sampling im Feld *lokaler  
Ontologien* angeht, so ist zuerst entscheidend, dass die fundamentale Si-  
tuierung des Subjekts nun nicht mehr innerhalb des Rahmens des Onto-  
logischen liegt – es sei denn, man begreift diesen Bereich als in seiner  
Signifikanz sehr variabel –, sondern *vor* oder *jenseits* von diesem. Der  
Vorgang, in dem, als Effekt des Samples, eine Identifikation des Subjekts  
in einer lokalen Ontologie entsteht, drängt sich in diesem Fall als Spezifi-  
tät der Kulturtechnik Samplings auf. Damit steht die Frage des *Wie* im  
Raum. Es ist eine interessante und schwierige Frage. Sie in Anlehnung  
an Lacan beantworten zu wollen, heißt, auf die drei lacanschen Dimensi-  
onen von Subjektivität und Welt zu verweisen: das Reale, das Symboli-  
sche und das Imaginäre. Im Modus des *Symbolischen* identifiziert das  
Sample als Signifikant oder als Appell des Gesetzes. Im Imaginären i-  
dentifiziert das Sample als Gestalt, als Bild, Überhöhung. Im Realen  
schließlich identifiziert das Sample mit irgendetwas, vor allem aber in  
einer besonderen Weise, nämlich *unmittelbar*.

Wir leben in einer Zeit, die durch die Gleichzeitigkeit unterschied-  
lichster Subjekt-Situierungen und Identifikationsweisen geprägt ist. Die-  
ser Komplexität entspricht das Sampling als Kulturtechnik: Technik zur  
Erzeugung kultureller Räume, Technik zur Situierung von Subjekten in  
Ontologien.

## ANHANG

### A) Die Verwandlung des Anderen im Übergang von der modernen zur postmodernen Popkultur: Das Beispiel der Band *FSK*

Um Sampling in seiner kulturtechnischen Effektivität im weiteren Sinne zu erfassen, muss es als ästhetisches Verfahren kulturell situiert werden. Um seine Funktionsweise im Detail beobachten und herausarbeiten zu können, braucht es auch detaillierte Kontextualisierungen im Hinblick auf die Art des im Spiel befindlichen kulturellen Referenzsystems und der mit diesem verbundenen Subjektpositionen, kurz: es braucht eine Bestimmung der Spezifik der betreffenden kulturellen Formation. Eine solche, das ästhetische Phänomen verortende Betrachtung habe ich oben skizzenhaft an drei Beispielen vorgenommen. Um eine andere Form der Kontextualisierung geht es mir nun in diesem Abschnitt: die Betonung der zeitgeschichtlichen Situiertheit des Phänomens.

Dazu knüpfe ich direkt an die Einleitung an und präsentiere den Wandel im Signifikanz produzierenden Mechanismus, wie er sich in der Geschichte der ehemaligen New Wave-Band *FSK* abzeichnet.

Dieses Vorhaben ist mit der Einnahme eines Ortes verbunden, von dem aus sich die Geschichte der seit 1980 bestehenden Band aus München beschreiben lässt. Dieser Ort ist nicht leicht zu finden, weil *FSK* immer wieder das Etwas geändert haben, was wohl als Gegenstand ihres Interesses bezeichnet werden kann. Dieser Gegenstand war immer eine andere, gefundene, eben zum jeweiligen Zeitpunkt völlig interessant erscheinende Musik. Anstatt eines roten Fadens findet sich in der Geschichte *FSKs* so zunächst eine Struktur: es ist eine Geschichte von Phasen. Und gerade weil man zu einer Begeisterung für diese Band, als Fan, wie ich auch, in einer bestimmten Phase kommt, fällt es zunächst schwer, *FSK* nicht von einer solchen Phase aus zu sehen, sondern als eine Geschichte von Phasen.

Mir geht es nun nicht darum, diese Phasen zu beschreiben. Festhalten möchte ich, dass es sich bei Feststellungen wie „*FSK* sind heute nicht mehr die *New Wave*-Band von 1980“ oder „*FSK* um 1990 war so ein German-American-Ding, das Nachspielen von GI-Liedern über den Rhein, wie er durch München fließt“, oder „Seit ihrem Album *Tel Aviv*, von 1998, sind *FSK* eine Art Postrock-Band, die an ihren Band-Instrumenten House Music und Techno spielt“, Feststellungen, wie sie mir durch den Kopf gehen, wenn ich die Struktur der Phasenhaftigkeit an Beispielen festzumachen versuche – festhalten möchte ich, dass die Phasen mit ontologischen Brüchen verbunden sind. Im Weiteren geht es mir allerdings nicht um diese Brüche im Einzelnen, sondern um einen übergeordneten Bruch, der die Phasen verschiedenen ontologischen Formati-

onen zuordnet: dem Zitat und dem Sample. Dabei gehe ich von einer Beobachtung in der aktuellen Phase der Bandgeschichte aus.

### *Zwischenfälle des Grooves*

Mitte September 2003 hält sich Anthony „Shake“ Shakir, Technomusiker aus Detroit, für eine Woche in Oberbayern auf, um das elfte *FSK*-Album im Uphon-Studio Mario Thalers in Weilheim zu produzieren. Einen Tag lang schaue ich ihm zu, wie er bereits fertig aufgenommene neue Stücke der Band durchhört, aus diesen oder von anderen Klangquellen Sounds ausschneidet und sie dazu verwendet, am Sampler Drumpatterns einzuspielen, durch die er schließlich bestehende Elemente der Stücke ersetzt. Im Mittelpunkt steht dabei ein Stück, dessen ursprünglicher Titel *The Farm of Bubba Sparxxx* war, und das am Abend in *Incident with the Dogs* umbenannt sein wird. Shake Shakir erstellt dazu eine ganze Reihe von Drumloops, was ihm schnell von der Hand geht. Hat er einen fertiggestellt, hört er ihn sich zusammen mit den anderen an. Dabei scheint er auf das zu stoßen, was dem Drumpattern als Ganzem noch abgeht; und er setzt sich wieder an den Sampler und produziert noch einen weiteren Loop. Während dieses Arbeiten im Grunde fluppt, nimmt die Arbeit an einem bestimmten Loop mehr Zeit in Anspruch. Es geht dabei um das Sample von einem Jazzalbum aus den Siebzigerjahren, das Shake am Abend zuvor bei den *FSK*-Mitgliedern Thomas Meinecke und Michaela Melián, bei denen er für die Dauer seines Aufenthalts wohnt, in deren Schallplattensammlung gefunden hatte. Im Studio überspielt er sich nun einen Ausschnitt des Jazzstücks von seinem Laptop auf den Sampler. Was zunächst ein mindestens eintaktiger Groove ist, wird dabei nach und nach auf einen kurzen Bläsersound reduziert. Ein Tröten, von dem wir Anwesenden, als die Loops schließlich am Computer in das *FSK*-Stück eingebaut worden sind, in dem es nun eine zwar wahrnehmbare aber unspektakuläre Existenz führt, überzeugt sind, es habe das **Stück ... gemacht**.

Zwei weitere Beobachtungen dieses Tages, die der solchen, besonderen Bedeutung eines einzelnen musikalischen Elementes vergleichbar sind: Shake lässt die sämtlichen Drumloops an einer Stelle im Stück mit Wucht einsetzen. Dafür nimmt er das Hundegebell, das dem Track nun seinen Namen gibt und in der *FSK*-Rohfassung in das Stück regelrecht hereinbrach, weitgehend raus und rückt den verbleibenden Rest irgendwo mitten in das neuentstandene Percussionsmassiv seiner Drumloops hinein. Als ob die Überraschungen, die von diesen besonderen Elementen ausgehen, zwingend stattfinden müssten, ihre Effektivität aber auch nur hervorbrächten, wenn ihre Betonung nicht überstrapaziert würde. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich in Anlehnung an Diederichsens Groove-Begriff so umreißen: einzelne Elemente, die dem Ganzen erst einen Sinn geben, müssen vom Rest abweichen, dürfen aber nicht aus ihm herausfallen. Definitiv müssen sie etwas anderes bewirken als lustig zu erschei-

nen. Und natürlich waren die Hunde zunächst das: ein Witz. Jetzt, nach der Variation, die sie durch Shakes Bearbeitung erfuhren, sind sie: ein *incident*, ein Zwischenfall. Eben ein Zwischenfall des Grooves.

*Die Orte des Inkommensurablen – beim Zitat- und beim Samplingverfahren*

Wenn wir diesen Zwischenfall als etwas wahrnehmen, das durch das Moment der Abweichung bestimmt ist, schließt sich an ihn eine ganze Reihe synonyme Begriffe an, die neben dieser Bedeutung noch gemeinsam haben, heute als interessante, aussagekräftige Begriffe stark im Gebrauch zu sein. Das Unverständliche, Unpassende, Nicht-Intelligible, Inkommensurable, Fremde, das Andere. Für die Frage, wie mit den Brüchen in der Geschichte *FSKs* Veränderungen im Mechanismus der Hervorbringung von Bedeutung und Begehren zusammenhängen, ist das Unbekannte das, woran wir uns halten können. Weil es immer da ist; als Bestandteil einer Beziehungskonstellation. Innerhalb dieser wechselt allerdings seine Position. Und aus Wechseln dieser Art besteht meine *FSK*-Geschichte, aus der ich drei Phasen angebe, ergänzt um die derzeitige.

Bis Mitte der Neunzigerjahre gehen *FSK* mit dem Inkommensurablen ein Bündnis ein. Zusammen bilden sie gewissermaßen eine Partei, die permanent einer anderen gegenübersteht, welche dadurch bestimmt ist, dass aus ihrer Perspektive das Bündnis von *FSK* mit dem Fremden als Abweichung erscheint. Für *FSK* selbst ist das Abweichende demnach nicht das Fremde, sondern gerade ihres. Allerdings in der spezifischen Form, dass sie sich als sie selbst, das Abweichende, erst im Blick der Angehörigen der Gegenpartei zu sehen vermögen. Wer ist die Gegenpartei? Grundsätzlich: die hegemoniale, symbolische Ordnung. Im konkreten Fall ändert sich das ebenso wie das, was die Position des Fremden einnimmt.

*Situation 1:* zu Beginn der Achtzigerjahre. *FSK* sind eine New Wave-Band. Ein treffendes Beispiel für das Moment der Abweichung ist für diese Zeit die RAF. Das definiert die herrschende Partei entsprechend als: die Gesellschaft der BRD.

*Situation 2:* Zeitpunkt: um 1990. Die German-American-Jahre: *FSK* jodeln wie US-Südstaatler. Die Position des Abweichenden nimmt jetzt das in nationaler oder ethnischer Hinsicht Hybride ein. Die hegemoniale Position: eine Vorstellung von nationaler oder ethnischer Homogenität.

*Situation 3:* Mitte, Ende der Neunzigerjahre spielen *FSK* House Music und Techno. Im Zuge dieser Entwicklung wird das Singen zuerst reduziert und dann ganz eingestellt. Ein möglicher Grund ist darin zu sehen, dass in der Vorstellung des Bandmitglieds Thomas Meinecke Techno einem Zustand der Sprache entspricht, in welchem diese Bedeutungen noch nicht artikuliert, sondern erst an sich zieht, zur Artikulation gerade erst ansetzt. Als hegemoniale Ordnung fungiert hier eine Vorstellung von der Sprache als Gefängnis, als die Wirklichkeit in ihrer Artikulation her-

vorbringender und sie insofern determinierender Diskurs. Mit *FSK* auf der Position der Abweichung: die Bewegung der Dekonstruktion, personifiziert zum Beispiel in der poststrukturalistischen Feministin Judith Butler.

Als Beibehaltung des oben mit Diederichsen beschriebenen Zitatpop lässt sich der in diesen drei Phasen zum Ausdruck kommende begehrensstiftende Mechanismus auffassen, weil mit Reibungshitze gearbeitet wird, mit Signifikaten – und weil das Vorhandensein der Signifikate über die hegemoniale Ordnung, basale Kultur läuft, die hier in jedem Fall durchlaufen werden muss, damit Signifikanz entsteht.

Und Heute? Der bedeutungsstiftende Mechanismus selbst hat sich verwandelt. An die Stelle der Dichotomie *FSK* + das, was für die Gegenpartei fremd ist/basale Kultur, ist der Mechanismus des Grooves getreten. Er ist, wie oben bereits über das Tröten in *Incident With The Dogs* gesagt, eine offene ontologische Formation. Zu ihrer Aufrechterhaltung bedarf es der Aufrechterhaltung ihrer Offenheit. Fremde Elemente müssen permanent hinzukommen, damit Abweichungen sich ereignen, Zwischenfälle passieren, ansonsten würde der gesamte Mechanismus zerfallen. Dieser Mechanismus braucht eine kulturelle Umgebung – die basale Kultur nicht als fixe Gegenpartei, sondern als aus lokalen Ontologien bestehende variable Ontologie – aus der in sein weitgehend selbstreferentielles Funktionieren Signifikanten als bekanntes Unbekanntes, als Samples hinzukommen.

Was die neue Position des Anderen angeht, lässt sich deshalb zusammenfassend sagen, dass seine Fremdheit nicht mehr im Zusammenhang mit einem übermächtigen Gegenüber stehen muss und auch nicht mehr eins ist mit *FSK*. Aber *FSK* lassen es stattfinden. Damit meine ich nicht Anthony Shakir als Person, als US-Amerikaner, als Schwarzen, Detroiter und Technoproduzenten, aber als Haltung; als die Effekte seiner ästhetischen Vorstellungen.

Dazu noch ein abschließendes Beispiel: Nachdem die Drumloops und alles Andere am Sampler eingespielt sind, machen sich Shake und Mario Thaler an das Arrangement der Sequenzen. Hier produziert Shake den Auftritt des Percussionsmassivs und sorgt dafür, dass das Hundegebell auf das Maß eines Zwischenfalls beschränkt wird. Abgesehen davon hatten *FSK* einen harmonischen, ausgefeilten, eben: Postrock-Mix angefertigt; die einzelnen Spuren waren *schön* im Verhältnis zueinander angeordnet. Dagegen bringt Shake den Groove: Gegen Ende des Arrangements fordert er Mario Thaler auf, jetzt die einzelnen Spuren nach und nach auszuschalten, das Stück abzubauen. Und Mario fragt, welche und wann, und Anthony antwortet, das solle er dem Zufall überlassen.

## B) Digitalität: Eine Anmerkung zur Interdisziplinarität der Samplingforschung

Das Ziel dieses Textes ist die Eröffnung einer kulturwissenschaftlichen, an Subjektpositionen, Identifikationsweisen und der Verfasstheit kultureller Formationen interessierten Perspektive auf Sampling. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass eine solche Perspektive auf Sampling produktiv ist. Wenn ich diese Überlegungen in Seminaren entwickle – und sie verdanken einigen Studierenden mehrerer Seminare viel – kommt es irgendwann zum Zusammenstoß zwischen einerseits dieser Konzeption des Samples als Bestandteil eines Mechanismus zur Identifikation in der Dimension des Ontologischen und andererseits analytischen Betrachtungen am Samplingverfahren als Technologie. Wenn in derartigen Diskussionen herauskommt, dass es einen Abstand gibt zwischen den hier entfalteten Überlegungen und maschinellen Funktionen, kann ich mich im Zweifelsfall darauf zurückziehen, den Zusammenhang zwischen meinen Überlegungen und Sampling im technischen Sinn als metaphorisch einzuordnen. Damit will ich sagen, dass ich es für sinnvoll halte, den Abstand zwischen unterschiedlichen Untersuchungsansätzen im Allgemeinen und speziell zwischen einem kulturtheoretischen und einem technikanalytischen anzuerkennen. Da liegt eine interdisziplinäre Situation vor, und interdisziplinäre Forschung lebt von der scharfen Konturierung der Unterschiede zwischen Ansätzen, deren Nebeneinander. Gerade vor diesem Hintergrund möchte ich aber abschließend auf ein paar Gemeinsamkeiten hinweisen, die zwischen meinem Ansatz und der technikorientierten Betrachtung von Sampling durch Rolf Großmann (1995) bestehen.

Zunächst betont Großmann, Samplingtechnik operiere fundamental mit Signifikanten und nicht mit Signifikaten. „Sampling ist im Unterschied zum Zitat, das seine Sinnumgebung transportieren soll, eine Transport- und Verarbeitungstechnik von Material.“ (Ebd.: 39) Neben der Kongruenz dieser Aussage mit der von Kösch und mir vorgenommenen Schwerpunktsetzung auf dem Moment des Signifikanten handelt sie auch von der Fähigkeit des Signifikanten, die Grenzen einer Ontologie zu überschreiten und jenseits dieser Grenzen eine Wirkung zu entfalten. Wobei Großmann explizit nichts Näheres über das für mich so entscheidende *Wie* dieser Effektivität aussagt. Über die Materialität schreibt er noch, der Sampler stünde für den universellen

„Zugriff auf die Klangmaterie. Das Sample im Singular und im technischen Jargon (**samplegenau!**) bedeutet hier eine Messung des A/D Wandlers, die in Form eines Datensatzes repräsentiert ist. [...] Das in den Signalbruchstücken repräsentierte Klangmaterial ist Klangmaterie im ursprünglichen Verständnis des Wortes, es reduziert alle avancierten Materialbegriffe auf die isolierte akustische Schwingung oder genauer auf das Datenwort der Messung des Samples.“ (Großmann 1995: 41)

Mit anderen Worten: Das Materielle als Prinzip ist die Digitalität.

Im Weiteren unterscheidet Großmann zwischen zwei Aspekten des Sampling, die grundsätzlich zu einer „integralen Einheit“ (ebd.: 39) miteinander verbunden seien, den ‚Zugriffsaspekt‘ und den ‚generativen Aspekt‘. Den Zugriffsaspekt haben wir bereits bestimmt, es handelt sich dabei um ein digitales Aufnahme- und Kopierverfahren, zu dessen Beschreibung Großmann auch den Begriff des Klonens gebraucht. Mit dem generativen Aspekt meint Großmann die Notwendigkeit der „parameter- und programmgesteuerte[n] Verarbeitung“ des unter dem Aspekt des Zugriffs vorliegenden Materials: der digitalen Daten. Denn diese benötigen – man weiß das, aber es ist schwer es zu denken, weshalb man es gerne vergisst – „programmgesteuerte Prozesse, um überhaupt sinnlich wahrnehmbar zu werden“ (ebd.). Sampling ist für Großmann eine Einheit aus „zählbare[n] (digitale[n]) Messwerte[n] mit einer ebenfalls zählbaren codierten Programmsteuerung“ (ebd.).

Übersetzt in die von mir verwendete Terminologie ergibt sich die folgende Entsprechung.

- Messwerte bzw. digitale Daten entsprechen Signifikanten insofern, als Signifikanten Material darstellen, welches im Prinzip Bedeutung zu artikulieren vermag.
- Die Programmsteuerung bzw. Software entspricht der Signifikantenkette als ontologischer Struktur: erst in ihrem Verweisungszusammenhang, innerhalb ihres Referenzsystems wird aus der Potentialität von Bedeutung eine lesbare. Lacan (1991) hat bereits 1954 die mit dem digitalen Code gegebene Unterscheidung zwischen 0 und 1 als Grundform des Symbolischen erklärt.
- Der Begriff des Zugriffsaspektes gibt dem des Messwertes, des Signifikanten eine Richtung. Die Übersetzung heißt dementsprechend: Das Sample hat einen Ort, von wo es auf das Subjekt kommt. Man sieht hier, dass eine solche Übersetzung zwischen den Disziplinen ganz im Sinne Latours (1998) auch eine Veränderung mit sich bringt: In ihr wird aus dem Signifikanten, auf den die Technik zugreift, **einer, der von einem anderen Ort aus auf das Subjekt zugreift.**
- Der generative Aspekt steht entsprechend der Definition der Programmsteuerung als Signifikantenkette für die Etablierung einer Ontologie im Subjekt. Generiert wird, wieder, nicht der Signifikant, sondern ein Subjekt als Subjekt einer spezifischen Signifikantenkette, einer Ontologie. Diese bringt das Sample von dort, woher es kommt, mit sich auf das Subjekt, womit es das Subjekt zu einem anderen macht.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Der Textabschnitt zu Diedrich Diederichsens *Sexbeat* bildet auch einen Bestandteil meines Textes *Zeichen und Techno – Eine Feldforschung zwischen den Signifi-*

### 3. LITERATUR

**Bonz, Jochen (1998):** Meinecke, Mayer, Musik erzählt. Mainz: Intro/Ventil.

**Bonz, Jochen (2002):** Der Welt-Automat von Malcolm McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz. Wien: Turia + Kant.

Bonz, Jochen (2005): Zeichen und Techno – Eine Feldforschung zwischen den Signifikanten des Tracks. In: Droschl, Sandro, Christian Höller und Harald A. Wiltsche (Hg.): Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume. Wien und Bozen. Folio, S. 35-54.

**Diederichsen, Diedrich (1992):** Hey hey, we are not the monkeys. Gespräch mit Michael Dreyer. In: Beermann, Wilhelm, Michael Dreyer und Karl Hoffmann (Hg.): Fünf Interviews zur Veränderung des Sozialen. Stuttgart: Merz Akademie, S. 91-152.

**Diederichsen, Diedrich (1993):** Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll. Köln: KiWi.

**Diederichsen, Diedrich (1995):** Sampling in der Popmusik. In: Reck, Hans-Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie. Heft 4. Wien: Hochschule für angewandte Kunst, S. 44-50.

**Diederichsen, Diedrich (2002):** Sexbeat. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

**Eshun, Kodwo (1999):** Motion Capture. Interview. In: Eshun, Kodwo: Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. Berlin: ID Verlag, S. 211-232.

**Großmann, Rolf (1995):** Xtended Sampling. In: Reck, Hans-Ulrich; Fuchs, Mathias (Hg.): Sampling. Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie. Heft 4. Wien: Hochschule für angewandte Kunst, S. 38-43.

**Kösch, Sascha (2001):** Ein Review kommt selten allein... .In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound-Signatures. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 173-189.

**Lacan, Jacques (1991):** Das Seminar Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Weinheim und Berlin: Quadriga.

**Latour, Bruno (1998):** Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt/M.: Fischer.

**Latour, Bruno (2002):** Die Hoffnung der Pandora. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

**Žižek, Slavoy (2001):** Die Tücke des Subjekts. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

---

*kanten des Tracks* (Bonz 2005). Eine frühere Fassung des Abschnittes über Samplingformen erschien unter dem Titel *Identifikationsweisen & Sampling in goon*, Ausgabe 8/Winter 03. Der Abschnitt zu *FSK* wurde in einer früheren Fassung unter dem Titel *Zwischenfälle des Grooves* in *Intro* Nr.112 Dezember 2003/Januar 2004 veröffentlicht.

**Waltz, Matthias (2001):** Zwei Topographien des Begehrens. Pop/Techno mit Lacan. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound-Signatures. Frankfurt/Main: Suhrkamp, **S. 214-231.**