

Susanna Niedermayr

## **(Re-)Produktionsmittel, Universal-Sampler, Meta-Instrument**

### Experimental Turntablism. Zum Facettenreichtum einer jungen musikalischen Praxis

... obwohl die Leute annehmen, sie könnten Schallplatten als Musik verwenden, müssen sie schließlich begreifen, dass sie sie als Schallplatten gebrauchen müssen.

(John Cage)

Man müsse die Schallplatte auf eine Art und Weise gebrauchen, «die etwas Neues entstehen lässt», fordert John Cage in einem Gespräch mit Christian Wolff und Hans G Helms in der Beilage zur 1972 erschienenen EMI-Schallplatten-Kassette *Music before Revolution* auf.<sup>1</sup> Wenn man zum Beispiel mithilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Geräusche der Umwelt oder andere Musikinstrumente einbezieht, so der Komponist damals, dann würde er dies interessant finden. Wie sich ein derartiges Musikstück anhören könnte, hatte Cage selber bereit 1939 mit *Imaginary Landscape No. 1* vorgeführt, für das er unter anderem Messschallplatten verwendete, die er durch das Variieren der Umlaufgeschwindigkeit des Plattenspielers zum Singen brachte. Eine Aufnahme dieser Komposition findet sich auch auf besagter Schallplatten-Kassette, deren Titel in diesem Fall keineswegs übertrieben erscheint, löste doch die kreative Verwendung des Plattenspielers Ende der 1970er Jahre dann tatsächlich eine musikalische Revolution aus. Diese nahm ihren Anfang allerdings nicht etwa in einem universitären Institut für elektroakustische Musik, sondern in den Kellergeschoßen der Bronx, als die ersten afroamerikanischen DJs begannen, zwei verschiedene Platten kunstvoll ineinanderzumischen, womit sie gleichzeitig einen der Grundsteine für die bald daraufhin aufblühende Hip-Hop-Kultur legten.

Der Turntablism, wie die Kunst des DJings als musikalische Praxis heute auch bezeichnet wird, wurde nicht zuletzt aus der Not heraus geboren. In Ermangelung der gewünschten musikalischen Gerätschaften versuchte man das Beste aus dem Vorhandenen herauszuholen. «Wir wuchsen in unterprivilegierten Verhältnissen auf», beschreibt Grandmaster Flash, der neben Kool DJ Herc und Afrika Bambaataa als einer der Gründungsväter des Hip-Hop gilt, seine damalige Situation.<sup>2</sup> Für ein vernünftiges Sound System hätte es nicht genügend Geld gegeben, weshalb der Berufsschüler der Elektrotechnik begann, «kaputte oder halbkaputte Sachen» zu reparieren und schließlich auch für seine Zwecke zu adaptieren. Dabei erfand Grandmaster Flash etwa den Crossfader, der heute zur Standardausführung eines jeden etwas besseren Mischpultes gehört.

Indem sie die Musik von zwei Platten kunstvoll ineinandermischten, erklärten die Hip-Hop-DJs das Zitat zum musikalischen Stilmittel und etablierten dabei den Plattenspieler, der bis dahin gemeinhin lediglich als ein Apparat zur Wiedergabe von Musik angesehen wurde, als Instrument. Ohne es zu wissen, lösten sie nicht nur die Forderungen von John Cage ein, sie erfüllten auch gleichzeitig eine Utopie mit Leben, die bereits in den 1920er Jahren von den Futuristen/-innen, Dadaisten/-innen und von den Vertretern/-innen des Bauhaus entworfen worden war. Während man Anfang des 20. Jahrhunderts vielerorts befürchtete, die Musik könne durch die nun mögliche Reproduktion zerstört werden, rieten diese nämlich dazu, die Reproduktionsmittel in Produktionsmittel zu transformieren. «Es liegt in der menschlichen Eigenart begründet», schrieb etwa László Moholy-Nagy, «dass die Funktionsapparate nach jeder neuen Aufnahme zu weiteren neuen Eindrücken drängen.»<sup>3</sup> Unter diesem Gesichtspunkt, so Moholy-Nagy, seien die Gestaltungen nur dann wertvoll, wenn sie neue, bisher unbekannte Relationen produzierten.

László Moholy-Nagy war es auch, der, eine heute beliebte Technik im experimentellen Turntablism vorwegnehmend, die Schaffung eines «Ritzschrift-Abc» empfahl, so «dass auf der Platte ohne vorherige akustische Existenzen durch Einkratzen der dazu nötigen Ritzschriftreihen das akustische Phänomen selbst entsteht», womit ein «Generalinstrument» in die Welt gesetzt sei, «das alle bisherigen Instrumente überflüssig macht». Mithilfe des «Ritzschrift-Abc», überlegte Moholy-Nagy, könnte eine neue «graphisch-mechanische» Tonleiter gebildet werden. Der Komponist könnte seine Komposition selbst in die Platte einritzen. Damit sei er auch nicht mehr auf den Interpreten angewiesen, der «seine eigenen Seelenerlebnisse in die in Noten aufgeschriebenen Kompositionen hineinzuschmuggeln» vermochte.

Sucht man nach den Wurzeln des experimentellen Turntablism, so lassen sich also zwei historische Spuren finden, die sich allerdings erst vor wenigen Jahren miteinander zu verflechten begannen. Auffallend ist dabei, dass jene Spur, die im Futurismus, Dadaismus und im Bauhaus gründet, stets scharf an der Grenze zum bildenden Kunstbereich verläuft. Wie auch Michael Glasmeier in seinem Text *Die Musik der Engel* ausführt, fühlten sich nur wenige Komponisten/-innen dazu angespornt, wie eben etwa von Moholy-Nagy vorgeschlagen, das Medium Schallplatte als «Partner, Gegenspieler oder Produktionsmittel» einzusetzen.<sup>4</sup> Glasmeier nennt hier auf der einen Seite Darius Milhaud, Paul Hindemith und Ernst Toch und auf der anderen Edgard Varèse und den bereits erwähnten John Cage, also zum einen Komponisten, die sich für eine Erweiterung des musikalischen Materials einsetzten, und zum anderen sol-

che, die im intermedialen Bereich arbeiteten. Zu Ersteren ist auch Pierre Schaeffer zu zählen, der in den Anfangstagen seiner *Musique concrète* ebenfalls mit Schallplatten experimentierte und dabei etwa 1948 die Komposition *Studie über Plattenspieler* schrieb. Vor allem waren es aber bildende KünstlerInnen, oftmals solche mit einer Liebe zur improvisierten Musik, wie Glasmeier festhält, die nach dem Zweiten Weltkrieg an die «Geräusch-, Zeit- und Theatervorstellungen der musikalischen Avantgarde» anknüpften. Obwohl sie im Musikgeschäft als «musikalische Dilettanten» verpönt waren, hätten diese KünstlerInnen eine Vorreiterfunktion besessen, da sie sich im Gegensatz zu den etablierten E- und U-Musikern/-innen bei ihren Experimenten nicht sonderlich um eine musikgeschichtliche Einordnung bemühten.

Auch heute noch ist der starke Bezug zur bildenden Kunst im Bereich des experimentellen Turntablism augenfällig, wie die folgende punktuelle Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Szene zeigt. Sowohl Philip Jeck als auch Martin Tétréault und Christian Marclay haben zuerst einmal bildende Kunst studiert, wobei die Beschäftigung mit Musik für jeden dieser drei heute so einflussreichen Turntablisten ebenfalls seit jeher eine wesentliche Rolle gespielt hat, ob nun als Musikliebhaber, wie das bei Tétréault der Fall war, oder als Musikschafter, wie bei Jeck und Marclay. Besonders anschaulich verdeutlicht sich die Verbindung von Musik und bildender Kunst in der ersten Veröffentlichung von Ignaz Schick. Mit *Kratzen* brachte Schick eine Schallplatte heraus, die er zuvor so lange mit einer Feile bearbeitet hatte, bis sie nur mehr weißes Rauschen von sich gab. Ähnlich der Arbeit eines Bildhauers schuf Schick also aus dem Speichermedium für Klang eine Klangskulptur, eine Bezeichnung, die übrigens auch Philip Jeck gerne zur Beschreibung seiner musikalischen Arbeit verwendet. Eine zweite ebenfalls direkt auf den Bereich der bildenden Kunst verweisende Bezeichnung, die im Zusammenhang mit Turntable-Musik häufig Gebrauch findet, ist die der Collage. Hier ist etwa eRikm zu nennen.

Am vielleicht aber eindrucklichsten stellt sich die Verbindung von bildender Kunst und Musik anhand der Entstehungsgeschichte der ersten Veröffentlichung von Sebastian Buczek da. Als Student der Graphikklassse an der Akademie der Bildenden Künste in Katowice nahm dieser die Aufforderung seines damaligen Lehrers Wojtek Kucharczyk, gleichzeitig der Labelbetreiber von .mik.musik!., doch auch einmal eine Platte zu machen, wörtlich und erschien wenig später mit einer runden Scheibe, eigenhändig angefertigt aus einem Gemisch von Bienenwachs, Schellack und Lack. Diese, erinnert sich Kucharczyk, legte Buczek dann auf ein Grammophon, um daraufhin dessen Lautsprecher kurzerhand zum Mikrofon umzufunktionieren, indem er eben nicht Musik abspielte, sondern die Nadel dazu benutzte, um eine direkt in den Trichter gespielte Klarinettenmusik in die Bienenwachs-Schellack-Lack-Platte einzuschreiben.

Es soll an dieser Stelle aber auch erwähnt sein, dass freilich nicht alle Turntablisten/-innen eine derart starke Verbindung zum bildenden Kunstbereich aufweisen. Dieter Kovacic aka dieb13 etwa hat zuerst mit Kassettenrekordern und Computern gearbeitet und den Plattenspieler erst allmählich durch gelegentliches DJing entdeckt. Im Bereich der DJ-Kultur sieht sich etwa auch Maria Chavez verwurzelt. Otomo Yoshihide wiederum kommt ursprünglich aus der japanischen Impro-Szene, Marina Rosenfeld ist ausgebildete Pianistin und Jorge Sánchez-Chiong hat Komposition studiert.

Ob nun ursprünglich aus dem Bereich der bildenden Kunst oder aus dem Bereich der Musik herkommend, gemeinsam ist den Turntablisten von heute eine breite Palette an Techniken, die sich im Laufe der letzten rund hundert Jahre herausgebildet hat. Vom Variieren der Abspielgeschwindigkeit war bereits die Rede, auch vom Präparieren der Schallplatten, wie es in den 1920er Jahren László Moholy-Nagy mit seinem «Ritzschrift-Abc» angedacht hatte und wie es etwa Milan Knížák in den 60er Jahren perfektionierte, der für seine *Broken Music* Platten auseinanderschnitt, um schließlich die Hälften zweier unterschiedlicher Platten wieder zusammenzukleben, der weiters und genauso wie auch eine Reihe von anderen frühen Vertretern/-innen des Genres, wie etwa Christian Marclay oder Claus van Bebber, musikalische Brüche provozierte, indem er Löcher in Platten bohrte oder bestimmte Stellen mit Klebeband markierte.

Dazu kommt eine Vielzahl von Techniken, die sich durch die DJ-Kultur rund um Hip-Hop und später Techno herausgebildet haben, wie etwa das Scratching, Beatjuggling oder Beatmatching. Gearbeitet wird aber auch mit den spezifischen Eigengeräuschen des Plattenspielers, mit dem typischen Frequenzgang des Gerätes, mit dem Klang, der entsteht, wenn die Nadel auf die Platte aufsetzt, mit dem sich leise ins Nichts verflüchtigenden Knistern der Auslaufrille. Als aktive «Mitspieler» bezeichnet in diesem Zusammenhang etwa Philip Jeck seine oftmals alten Plattenspieler, die, wie er ausführt, jeder seinen eigenen Charakter in den musikalischen Entstehungsprozess einbringen. Und Martin Tétréault spricht davon, dass er seinen Plattenspielern Geräusche entlocken wolle, die diese bislang «noch nicht gesagt haben», wenn er während eines Konzertes auch schon einmal einen Plattenspieler mit bestimmter Wucht auf die Tischplatte knallen lässt oder schwere metallene Federn an die Plattennadeln montiert, die der Tonarm dann lautstark hinter sich herzuschleifen hat.

Eine wesentliche Faszination übt darüber hinaus auf viele, wenn auch nicht auf alle Turntablisten/-innen die Arbeit mit dem Archiv aus. Jede Platte repräsentiert einen Teil unseres kollektiven Gedächtnisses, so etwa Philip Jeck; das Spielen von und mit Platten wird dadurch zu einem Spielen mit den individuellen Assoziationen der KonzertbesucherInnen, die, wie es Christian Marclay beschreibt, als «stille MitgestalterInnen» den musikalischen Entstehungsprozess mit einer Vielzahl an Bedeutungsebenen anreichern.<sup>5</sup> Dies, so könnte man hier nun einwenden, passiert auch beim Hören von Musik, die etwa auf CD oder als MP3 gespeichert wurde, das Spezielle am Speichermedium Schallplatte, um mit den Worten von Philip Jeck zu entgegnen, ist aber, dass hier die Prozesse des Alterns und Erinnerns eine direkte akustische und auch visuelle Entsprechung finden. Genauso wie das Leben in der Haut der Menschen Falten und mitunter auch die eine oder andere Narbe hinterlässt, ist eine Schallplatte mit zunehmender Lebensdauer von immer mehr Kratzern und Schrammen gezeichnet, und während die Erinnerungen, die sich mit einer Platte verbinden, im Laufe der Zeit langsam verblassen, versinken sie gleichzeitig in einem weißen Rauschen, das mit einem jeden abermaligen Abspielen weiter an Raum zu gewinnen scheint, bis es die Musik schließlich vollständig zersetzt hat. «Manchmal nach einem Konzert», so Philip Jeck, diesen Erosionsvorgang kommentierend, «da kann ich auf dem Tisch neben den Plattenspielern Spuren von schwarzem Staub sehen.»

Für viele Turntablisten/-innen sind die Schallplatte und der Plattenspieler also weit mehr als einfach nur Mittel zum Zweck, sie sind Kulturträger, die zusätzlich über eine starke Symbolik verfügen. Zuerst einmal, erklärt etwa Martin Tétréault, sei es diese schwarze kreisrunde Scheibe gewesen, die ihn angezogen hat, mit ihrer Rille, die, während sie den Zuhörern/-innen ihre Geschichte erzählt, sich in spiralförmiger Bewegung vom äußeren Rand bis hin zum inneren zieht. Und Marina Rosenfeld schildert, wie sie erstmals die kreisende Bewegung einer Schallplatte beobachtete, in die sie vorher einen Reißnagel gesteckt hatte, und wie sehr sie von dieser Unmittelbarkeit und Klarheit beeindruckt war, mit der sich das Hörerlebnis in ein visuelles Erlebnis übersetzte: «Man konnte dem Klang dabei zusehen, wie er sich wiederholte, und wenn die Plattennadel auf den Reißnagel traf, dann hörte man es im selben Moment klicken.» In dieser Konfiguration, bestehend aus dem Plattenspieler mit seinem Motor, seinem Tonarm und der daran befestigten Nadel und der Schallplatte, die durch die Berührung mit der Nadel zum Klingen gebracht wird, würde sich sehr anschaulich eine historische Kontinuität widerspiegeln, so Rosenfeld, die nicht zuletzt auch von dem weiteren Vordringen der Musik in die Wohnräume und in die Privatsphäre der Menschen erzählen würde, das sich mit der Einführung dieser Erfindung in die Gesellschaft vollzog.

Der Abspielvorgang an sich wirkt also bereits als musikalische und kulturelle Geste, die geradezu zu einem performativen Gebrauch aufzufordern scheint. Viele Turntablisten/-innen verstehen dieses haptische Element der Turntable-Musik kreativ einzusetzen, wie etwa auch Marina Rosenfeld selber, die sich unlängst ein Max/MSP-Objekt bauen ließ, das es ihr nun ermöglicht, Klänge durch das Bewegen einer Schallplatte über eine Reihe von Lautsprechern durch den Raum zu steuern: «Ich kann also mit meiner rechten Hand auf dem rechten Plattenspieler einen Klang erzeugen, den ich gleichzeitig mit der linken Hand etwa in einer kreisförmigen Bewegung um mich und das Publikum herum zirkulieren lasse.» Christian Marclay wiederum lässt sich im Zuge der Performance *Tabula Rasa* die anfänglich lediglich mit den Eigengeräuschen des Plattenspielers erzeugte und gleichzeitig aufgenommene Musik von Flo Kaufmann vor den Augen des Konzertpublikums in Vinyl schneiden, um im Anschluss daran mit eben dieser Vinylplatte weiterzumuszieren, was, die Kette von Produktion und Reproduktion weiterknüpfend, wiederum aufgenommen und in eine nächste Vinylplatte geschnitten wird, die ebenfalls prompt auf Marclays Plattenteller landet. Und Sebastian Buczek hat sich mittlerweile überhaupt gleich seinen eigenen Plattenschneider gebaut, mit dem er, auf dem schmalen Grat von Ernst und Unernst balancierend, dem Publikum in einer Art Live-Experiment vorführt, wie man elektronische Musik etwa in Schokolade schneidet.

Bemerkenswert ist auch die performative Kraft von *Yokomono*, von dem DJ-Projekt des Staalplaat Soundsystem, bei dem sich zehn sogenannte Vinyl-Killer in der Form von kleinen roten Spielzeuggbussen, ausgestattet mit Batteriebetrieb und von einer Nadel in der Spur gehalten, emsig bemühen, den Klang der zehn Schallplatten, die sie befahren, möglichst schnell plattzuwalzen, wobei das klangliche Geschehen mittels in die Vinyl-Killer eingebauter Radios an ein zehnkanales Mischpult gesendet wird, um dort von den Mitgliedern des Staalplaat Soundsystem schließlich in einem Prozess der Echtzeitkomposition zum finalen DJ-Set zusammengemixt zu werden. Staalplaat Soundsystem spielen nicht Platten, sie bespielen Platten, im Wortsinn, mitunter auch solche, auf die sie vorab in eine Reihe von Endlos-Loops digitale Stille pressen ließen, die sich dann im Laufe der Performance durch die Bearbeitung der Vinyl-Killer schnell zu einem Rauschen wandelt, womit nicht zuletzt auch die Frage nach dem DJ als Künstlersubjekt ad absurdum geführt ist.

Als «ideales Interface» bezeichnet Jorge Sánchez-Chiong den Plattenspieler, der, wie auch Carsten Stabenow vom Staalplaat Soundsystem bemerkt, wohl nicht zufällig in einer Zeit eine Renaissance erlebt, in der immer mehr Musiker die performativen Beschränkungen beklagen, die der Computer ihnen auferlegt hat. Das «Magische» am Turnta-

blism sei für ihn aber vor allem dieser «fette, analoge Sound», den man eben auch direkt mit den Händen bearbeiten und formen könne, so Sánchez-Chiong, ein Klang, der schnell und einfach produziert ist, und dabei doch um so vieles reicher klingen würde als die meisten jener Klänge, die in hochkomplexen Rechenverfahren von Computern hergestellt wurden.

Die Hip-Hop-DJs haben den Plattenspieler als Instrument, als ersten «universellen Sampler», wie ihn Dieter Kovacic aka dieb13 auch bezeichnet, etabliert und das Spielen von Platten in den Rang einer musikalischen Fertigkeit gehoben, unterstützt nicht zuletzt durch das Aufkommen der CD, welche die Schallplatte endgültig von ihrer Pflicht als Speichermedium entband und damit die Metamorphose des Plattenspielers vom Reproduktionsmittel hin zum Produktionsmittel beförderte, um hier nochmals auf die eingangs angeführten, Forderung der Dadaisten/-innen, Futuristen/-innen und BauhäuslerInnen zurückzukommen. Der Plattenspieler ist aber nicht nur «universeller Sampler», so dieb13 in seinem Text zu dem Stück *idiomoidi*, das beim heurigen Wien Modern-Festival in Zusammenarbeit mit Maria Chavez, eRikm, Billy Roisz und Otomo Yoshihide zu seiner Uraufführung gelangen wird, der Plattenspieler ist auch gleichzeitig «Meta-Instrument», denn die Turntablisten/-innen waren die ersten MusikerInnen, die Fragen nach Kopie, Original, Urheberschaft und Verwertung thematisierten, und es sei der Musikkultur, die rund um dieses Instrument (und etwas später auch rund um den Sampler) entstanden ist, zu verdanken, «dass viele technische Entwicklungen in der Musik nicht nur übernommen, sondern auch verarbeitet und hinterfragt werden».<sup>6</sup>

Viele Fragen rund um den Plattenspieler und um «das Wesen der musikalischen (Re-)Produktion» seien aber noch offen, führt dieb13 in seinem Text zu *idiomoidi* weiters aus. Dies würde nicht zuletzt das anhaltende Interesse für DJ-Kultur und Turntablism zeigen. Das Schlusswort sei, an diese Feststellung anknüpfend, an das «Plattenspieler Orchester» Institut für Feinmotorik übergeben. Nach dem Grund für das in jüngster Zeit vermehrte Interesse am experimentellen Turntablism gefragt, antwortete ein Mitglied von diesem in einem E-Mail-Interview: «Möglicherweise hängt es damit zusammen, dass wir nun endgültig in der medientechnischen Postmoderne ankommen sind; das mag nun etwas schal klingen, doch vielleicht hat es damit zu tun, dass sich ein Bewusstsein für die immensen Datenmengen herausgebildet hat, welche mit den geeigneten Werkzeugen oder Techniken zu immer neuen ästhetischen Entwürfen zusammengebaut werden können, und dass wir möglicherweise in einer Epoche angekommen sind, in der die fachgerechte und künstlerisch herausfordernde Navigation und Bearbeitung dieser Datenmengen (egal ob auf Tonträgern, Drucksachen, Film etc.) ein zeitgemäßes Interesse im kollektiven Bewusstsein der sogenannten Mediengesellschaft hervorrufft.»

Insofern nicht anders angeführt, wurden alle Interviews, auf denen dieser Text basiert, von Susanna Niedermayr geführt, die gemeinsam mit dieb13 Wien Modern bei der Programmierung des Turntable-Musik-Schwerpunktes beraten hat.

- 1 Zitiert nach: Hans Rudolf Zeller: «Medienkomposition nach Cage», in: Ursula Block/Michael Glasmeier: *Broken Music, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und gelbe Musik Berlin*, Berlin 1989, S. 71.
- 2 Vergleiche im Folgenden: David Toop: *Rap Attack*, London 1992, S. 76.
- 3 Vergleiche im Folgenden: László Moholy-Nagy: «Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons», in: Ursula Block/Michael: *Broken Music, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und gelbe Musik Berlin*, Berlin 1989, S. 53f.
- 4 Vergleiche im Folgenden: Michael Glasmeier: «Die Musik der Engel», in: Ursula Block/Michael Glasmeier: *Broken Music, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und gelbe Musik Berlin*, Berlin 1989, S. 22ff.
- 5 Christian Marclay im Interview mit Jason Gross, auf: <http://www.furious.com/perfect/christianmarclay.html>, abgerufen am 16. September 2007.
- 6 *idiomoidi*, Werkbeschreibung, siehe in diesem Katalog S. 136.

Susanna Niedermayr: (Re-)Produktionsmittel, Universal-Sampler, Meta-Instrument. Experimental Turntablism. Zum Facettenreichtum einer jungen musikalischen Praxis, in: Katalog Wien Modern 2007, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2007, S. 131-134.