

Cumulus from America : cartridge music : of palimpsests and parataxis, or how to make a mix = Musik aus Konserven : wie ein Mix entsteht

Autor(en): **Miller, Paul D. / Goridis, Uta**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft 46: **Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680697>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are PAUL D. MILLER a.k.a. "DJ Spooky That Subliminal Kid," a writer and conceptual artist who lives in New York City, and ANGELA VETTESE, art critic from Milan.

Cartridge Music: Of Palimpsests and Parataxis, or How to Make a Mix

Sometimes
there rises that
which they think in
their ignorance is a con-
fused babble of aspiring voices
not knowing what ancient
harmonies these are
to which they are
so faultily lis-
tening

— William Carlos Williams

PAUL D. MILLER

This thing is bigger
than all of us baby...

— An anonymous gangster
in an anonymous 1920s film.

Thesis

Recording the voice proposes an ontological risk: The recorded voice is the stolen sound that returns to the self as the hallucinatory presence of another. The mechanization of war, the electronization of information, the hypercommodification of culture, the exponential growth of mass media—all of these point to a semiotic hierarchy of representation, a locale in which the human mind—consciousness "itself"—

acts as a distributed network. The spread of global networks of all sorts has created a sense of telephony unprecedented in human history: the complete integration and simultaneous representation of the human world as a single conscious entity based on the implosion of geographic distance. I sit, write, and listen to a mixed tape I made a while ago. Impressions arrive. Is it me or is it *Memorex*?

Sound, Symbol, Sentiment

One of the first bootleggers—in this case, one of the first people to sample music, Lionel Mapleson—used a phonograph recorder given to him by his close personal friend, Thomas Edison, to record extracts of his favorite moments from the various operas which played at New York's Metropolitan

Opera house when he was working there from 1901 to 1903. These recordings of various arias comprise the first known "mixed" texts created by the recording medium. With the recording phonograph in hand, Lionel Mapleson may just have written himself into the history books as the first DJ. His use of the phonograph was a new way of data-handling which allowed the mechanical implementation of a nonsequential form of text, one including associative trails, dynamic annotations, and cross references: a host of characteristics one finds as common features of computers in our modern hypertext-formatted world. A journalist writes of the experience of listening to these recordings as follows: *(The sense is one) of listening from backstage, through a door that keeps opening and closing, to bits and pieces of performances. The vantage point is at a little distance from the singers, and they seem to be heard through a certain amount of backstage clatter; sometimes they move out of line of hearing, and sometimes the noise obscures the voices. But mostly, they can be heard quite well enough for the listener to get a very definite sense of personalities and occasionally of the full impact of virtuosity, that in terms of the opera house*

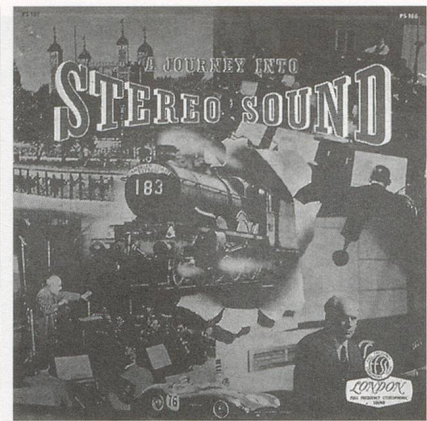
PAUL D. MILLER is a writer and conceptual artist. Two records, *Necropolis*, a compilation edited by him, and *Songs of a Dead Dreamer*, an LP of his own material, were released in March of this year. He is also currently at work on two books: *Flow My Blood The DJ Said*, an exploration of the linkages between semiotic theory, electro-modernity, and urban youth culture; and *Now A Message From Our Sponsors*, a sci-fi narrative of a DJ who becomes involved in a war between genetics and technology.

today, is quite beyond the wildest imagination...¹⁾

Antithesis

Where Walter Benjamin focused on "aura" as a defining characteristic of the process which distinguished the original from its copies, today, with the ascension of electronic methods of transmitting information, one must now concern oneself with "replication." With replication, the "original" merely acts as a conduit to generate other, new permutations of the information contained by the original. In short, reproduction speaks to us of a form of fetishism pertaining to an object-oriented industrial age aesthetic; the other, replication, speaks of a method of constructing a nonobject-oriented work of culture produced and informed by an aesthetics of what we can call "cybernetic."

The word "cyber" was coined by Norbert Wiener in the mid 1940s to describe control systems theory. Its root derives from the ancient Greek name for the captain of a ship. By guiding the passengers from one destination point to another, the captain acted as a kind of conduit for the passengers in his or her vessel. Wiener felt that information control systems reflected this notion of flow—thus the importance, in computer programming jargon, of flowcharts and other mapping functions that guide a program's implementation—and saw in his notion of control theory a method for controlling logic structures. Wiener's concern with the movement of information through a logic structure informed his critique of the ways in which the passage of structural information defines mechanical objects as well: "Variation occurs in the inaccuracy of the realiza-



"A Journey into Stereo Sound,"
Record cover / Plattenhülle.

tion of the copying process," he writes when comparing the inheritance of genes (which he also concludes are information structures) to mechanical methods of reproduction.²⁾ Wiener's concept of copying processes mirrors the way in which the transmission of ideas, type, and text have often been described.

When Thomas Edison first recorded the human voice singing "Mary Had a Little Lamb" onto a tinfoil roll on December 6, 1877, history changed. It became malleable in a form never before seen on this planet. Experiences of events, and the moment-events themselves, could be captured, edited, sequenced, and distributed. At the same time that the invention of the typewriter liberated words from their gestural significance and phonetic meaning, and that psychoanalysis disassociated meaning from consciousness, phonography transformed the voice into an object, marking an end to several millennia of the voice being used simply as an extension of corporeal expression. What Edison did was take the voice and reduce it to its basic com-

ponent: sound. "Sounds," writes Marshall McLuhan, citing J. C. Carothers's article "Culture, Psychiatry and the Written Word," "are in a sense dynamic things, or at least indicators of dynamic things—of movements, events, activities, for which man, when largely unprotected from the hazards of life in the bush or veldt, must ever be on the alert...sounds lose much of this significance in Western Europe, where man often develops, and must develop, a remarkable ability to disregard them."³⁾

The Eugenics of Sound

In the world of the DJ, the processes of cutting, scratching, and "transforming" (rapidly switching between line/phonograph inputs on a mixing board, thus making the transition from sound to silence become percussive) reconfigure the turntable away from an object of passive reproduction. The turntable in this milieu becomes an instrument of synthetic replication. The characteristics of inscription and amplification create a new form of audio collage that allows for the rhythmic manipulation of sonic material. In this sense the DJ acts as a message source. The amplification of sound creates an immersive environment of acoustic space. Narratives constructed around the deep extensions of the human nervous system which are fostered by electronic media have created a milieu where people can program music using algorithms to create purely electroacoustic tones, or use samplers to edit and transform existing material. In the realm of the DJ the turntable is the most important instrument. Second to that is the mixing board. But it is the process of textual atomization that gives the interac-

tion of the two its dynamic force. When left unamplified the mixing board and turntables amount to little more than a listening post for the idle. Amplification takes the turntable away from its background in the home environment. Amplification paints an invisible geometry of convergence. The word "replication" (derived from "reply") implies dialogue as a core element of its meaning. The body is immersed in a virtual space of seductive artifice, simulation, and contextual malleability—the iconography of sound becomes utterly malleable. Meaning rests in its rhythmic character. In this milieu the sample represents a form of metonymy, and it acts as a mnemonic construct. Put a sample into a new tempo or rhythmic arrangement and, through analog or digital manipulation, one completely alters its context and feel.⁴⁾ The recursive arrangement of sound lends itself immediately to the notion of redundancy which informs much of cybernetic theory. Sound in this manner acts as the epistemological equivalent of information transformed into a spontaneous mental screenplay. The manipulation of sound—via the sampler, the turntable, the studio—constructs and reconstructs information.⁵⁾ Thus, the act of DJing creates a highly personal mental artifact and calls it memory.

Synthesis

One finds a similar conclusion in the writings of David Hume, the skeptic philosopher of the eighteenth century. Hume felt that human cognitive structures were based on the immediate replication of sense impressions: "Every idea is copied from some preceding impression or sentiment; and where we cannot find any impression, we may be

certain that there is no idea."⁶⁾ For Hume, all of our ideas and perceptions are either sense-impressions or copies of them, remembered, imagined, or thought of. What he established in his *Inquiry Concerning Human Understanding* was a deep psychological linkage between the human environment and our sensory perceptions of it. For Hume, the two are inextricably bound into what he calls "custom or habit."

The direct incorporation of previously existing source material into an aural text has had implications far outreaching any critique of appropriation. It obeys a logic of bricolage that contains objects moving at different cultural velocities, and creates a multivalent temporal structure that is presented simultaneously. This is what we call "the mix."

Allegorical procedures, the prolonged present, composition, and structure in time—all of these mark an invisible terrain shaped by symbolic connections in which all things lose their boundaries: a locale where the record acts as an elaborate synecdoche.

Prosthesis

A brief etymology of three crucial words: conscience, personality, and phonograph. Conscience literally means "collective knowing." Beginning, middle, end, all signifiers of linear thought are irrelevant to it. The accretion of aura in electro-modernity is associated with the construction of personae. Personality means "that through which sound enters." Adrift etymologically, the word "phonograph" means "writing sound."

The encryption and systematic regulation of time and the social construction of subjectivity are the anchor

points in the constellation of sonic information a DJ gathers together and then disperses in his or her mix. Playing with presence and absence, sound and silence, the mix demonstrates how to condense fact from the vapor of nuance. With cutting, scratching, and "transforming," there's a double wave action. The mix establishes a unified field of amplified spatial representation with an aural logic of its own; this field has a fluid tendency to continuously fade into the past and future in complete defiance of any arbitrary divisions of time. The loops that comprise the main elements of this music act as a method of prolonging the present, mutating it into an allegorical procedure or portrait of durational flux. It speaks to us like Heraclitus's *Fragments on Nature*:

Into the same river you could not step twice, for other (and still other) waters are flowing. To those entering the same river, other and still other waters flow...

Into the same river we both step and do not step. We both are and are not. ⁷⁾

The stream of consciousness narrative that a DJ assembles, made of sound as an isolated object of both replication and reproduction, has as its salient features the use of records that contain elements of other records. (Indeed in these days most records made for the specialist DJ market are made entirely of other records.) In this way, the mix acts as a continuously moving still frame—a camera lucida capturing moment-events. The records are fused into a seamless fabric of sound made of fragments that collide and cross-fertilize, an invocation of different languages, texts, and sounds which converge, meld, and create a new medium

that transcends its original components. The linkages between memory, time, and place are all externalized and made accessible to the listener from the viewpoint of the DJ who makes the mix.

People find themselves electronically fused, networked, and oddly interfaced in the evolution of our phantasmal digital subjectivity. Call it "cyborg society," or the human race as a series of confluences: Flesh becomes the heir to biological transgressions of codes which seem like some sort of speech momentarily frozen into artifact, imbricated with the confused yet primal architecture of the subconscious. Changing economic and social conditions have altered the way we perceive music. Sound and music have, through the very methods used to create and distribute them, established a postindustrial link between entertainment and social engineering, a link that mixes aural and spatial motion, superimposing an impressionistic, Technicolor terrain onto personal experience. Governed by the unconscious forces of the market system, Adam Smith's "invisible hand" has made cyborgs of us all. Through transgressive mixtures of biology, technology, and code, the mix has become a model of information: epistemological equivalence, cybernetics, and a vernacular audio collage are its informing motifs. Riding the alternating currents of mass communication, we have become melody subordinated to a newly spliced code, spliced as it were, into our collective consciousness—a dimly lit landscape of riddling images and asymmetries in time, space, and culture. To make a mix, you open yourself up to these currents of techne, psyche, and symbol, and mesh with them.

Conclusion

There can be no utterance without previous utterance. In the process of enunciation, layers of meaning shed other layers. Meaning flows both forwards and backwards in an intricate dance of moments suspended in the dynamic flux of language. We begin here with language as a metaspace of human communication. It encompasses all human interaction—gestural, oral, genetic, visual, musical, sexual, and so on. Traces of previous migrations of meaning move across a cartographic surface etched by its constituent elements—memory, place and historicity comprise the fabric of its textuality. See the phonograph needle playing on the record as a device that allows for the mnemonic construction of a paraspace where all is flux, and the only constant is change. A place where there is no such thing as an immaculate perception. The mix: a fusion of different meanings whose previous connotations have been corralled, so placed that differences in time, space, and culture are collapsed within the immediated realm of the tele-topological present. Here you will experience cartographic failure. The intersection of this space and our daily reality contours the mind and creates places of disappearance in our psycho-spatial makeup. In this way experience becomes mediated. The fusion of "reality" with the para-spaces of our own desires (if they are anything they are that) conducts our lines of association from place to para-space, from memory to memory, mindscreen to mindscreen. In this way experience is made immediate. Perspective's movement in this scenario is controlled by the trajectory of the mix (put the needle to the

record put the needle to the record)... The mix's *chronotopes*⁸⁾—see the records, samples, and various other sonic material in this milieu as a form of externalized memory which act as shards of time—are coordinates on the invisible terrains of culture. The DJ is a spatial engineer of this vista, the invisible city.

Translating the untranslatable in a prismatic fashion through the union of form and content, the DJ refracts meaning from the dense locale of culture and places the rays of meaning back in their original locale: the human mind. This refraction of meaning leads one from the singular to the plural, and in the process opens the ego-

centric self to the spaces of the multiple, where all things are linked. People live with things mostly, even exclusively: Sentiment and action in us depend on our mental representations, as conveyed to us through the faculty of language, our "code of consciousness." Through the same act we spin language around ourselves and weave ourselves into it, and every language draws a circle around the people to whom it belongs, a circle that can only be transcended insofar as it intersects and enters another. Sometimes, to be is to be enunciated.

I leave you with this: *Dionysus, the mad god, breaks down the boundaries; releases the prisoners; abolishes repression;*

and abolishes the principium individuationis, substituting for it the unity of man and the unity of man with nature. In this age of schizophrenia, with the atom, with the individual self, the boundaries disintegrating, there is, for those who would save our souls, the ego-psychologists, 'the Problem of Identity.' But the breakdown is to be made into a breakthrough; as Conrad said, in the destructive element immerse. The soul that we call our own is not a real one. The solution to the problem of identity is, get lost. Or as it says in the New Testament: "He that findeth his own psyche shall lose it, and he that loseth his psyche for my sake shall find it."⁹⁾

1) Clinton Heylin, *Bootleg: The Secret History of the Other Music Industry* (New York: St. Martins Press, 1994), p. 29.

2) Norbert Wiener, *God & Golem Inc.: A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion* (Cambridge: MIT Press, 1964), p. 48. Wiener here discusses a notion of replication and how many religious thinkers at the time were disturbed by the notion that a machine could reproduce itself. Wiener took up the argument that God made man in his own image—he saw the propagation of species as a process by which two individuals make another in their own image; the notion of hereditary characteristics as mapped by two-dimensional representations of gene structure. The information carried in the instruction programs of genes, computer programs, ideas, or for that matter language itself, is all, for Wiener, transmitted in a similar manner. In this way cybernetics acts as a language that is common to the organic and inorganic, and it can explain both organic and machinistic processes.

3) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), p. 19.

4) One of the simplest explanations of the difference between analog and digital representation can be found in Ron Eglash's essay "African Influences in Cybernetics" where he establishes information and its

representational structures as a syntactic space. "Cybernetic theory is based on two dimensions of communications systems. One is the information structure, the other the physical representation of that information," Eglash writes. "The most fundamental characteristic of a representational structure is the analog-digital distinction. Digital representation requires a code table (the dictionary, Morse code, the genetic code, etc.) based on physically arbitrary symbols (text, numbers, flag colors, etc.). Saussure postulated this characteristic when he spoke of the arbitrariness of the linguistic signifier. Analog representation is based on a proportionality between physical changes in a signal and changes in the information it represents (e.g. waveforms, images, vocal intonation)... While digital systems use grammars, syntax, and other relations of symbolic logic, analog systems are based on physical dynamics—the realm of feedback, hysteresis, and resonance." The distinctions he establishes are important in DJ culture because the medium still has aspects of both. The turntables are analog, the samplers, etc. used to construct the music are digital—thus the creative act of DJing combines both forms. Ron Eglash, "African Influences in Cybernetics," *The Cyborg Handbook*, edited by Chris Hables Gray (New York: Routledge, 1995), p. 18.

5) In information theory as postulated by Claude Shannon (whose papers written for Bell Laboratories in the 1940s, along with Norbert Wiener's discovery of a theory of cybernetics, initiated the entire information theory movement), redundancy makes complexity possible. Jeremy Campbell, in *Grammatical Man: Information, Entropy, and Life* describes Shannon's notion of information and continuous change: "Error and how to control it, was one of the main themes of information theory. Shannon took it for granted that error will always be with us, because noise in communications systems is as natural as entropy in thermodynamic systems..." Campbell goes on to introduce Shannon's concept of redundancy in code as a method of compressing information into units that would contain patterns of fragments which could be constructed to reveal an overall theme in the information being transmitted. This is where Shannon's information theory becomes linked to sensory input, and how we now perceive the world as a series of patterns signals. It also separates analog information from digital information: "The code works by adding redundancy. This means that some sameness is mixed in with change. Change is the essence of information. A message source must be free to vary its messages, to send different sequences of symbols.

There is no point in sending the same sequence over and over again. But redundancy insures that a pattern of probabilities remains constant across all the messages. That is something the receiver can depend on. A measure of consistency is introduced into a system which, by its very nature, needs to be partly inconsistent, to surprise with the unexpected. The same general principle is at work when we look at the ever-changing flux of impressions, of 'messages' reaching the eye. Nearly always we are able to make sense of them, to experience them as consistent. Many psychologists believe this is possible because the brain unconsciously selects stable, reliable elements from the bombardment of sense impressions. In perception this is, as Shannon said of his code, 'the crux of the matter.'" Jeremy Campbell, *Grammatical*

Man (New York: Simon and Schuster, 1982), p. 201.

6) David Hume, *On Human Nature and the Understanding*, edited by Anthony Flew (New York: Macmillan & Co., 1962), p. 91.

7) These fragments, XLI, XLII, and LXXXI, are from *The Fragments of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature*, (translated from Bywater's Greek text by G.T.W. Patrick, 1889), as reprinted in Shiv K. Kuman, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York: The Gotham Library, 1963), p. 108.

8) Mikhail Bakhtin uses his idea of the *chronotope* to penetrate the dense hierarchies of symbolic meaning in texts based on the dynamic movement of language within a fragmented temporal framework, such as the "heteroglossic texts" of Rabelais and Joyce. For Bakhtin, the chrono-

tope was a method of conveying particular aggregates of historical time. "We will give the name *chronotope* (literally 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature... In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope." S. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 84.

9) Norman O. Brown, *Love's Body* (Berkeley: University of California Press, 1966), p. 161.

Musik aus Konserven Wie ein Mix entsteht

*Hie
und da
ertönt etwas,
das sie in ihrer
Unwissenheit für ein
unkontrolliertes nach Luft
Japsen einatmender Stimmen
halten, ohne auch nur im ge-
ringsten zu ahnen, welch
uralten Harmonien zu
lauschen ihnen
vergönnt
ist.*

- William Carlos Williams

PAUL D. MILLER

These

Eine Stimme zu speichern ist nicht ungefährlich: Eine gespeicherte Stimme ist gestohlener Sound, der einen wie die halluzinatorische Gegenwart eines anderen verfolgen kann. Die Mechanisierung des Kriegs, die Digitalisierung der Information, die totale Vermarktung von Kultur, die rapide zunehmende Verbreitung der Massenmedien – all-

das deutet auf eine semiotische Ordnung der Ausdrucksformen, auf einen Ort, wo der menschliche Geist, das Bewusstsein «an sich», wie ein verzweigtes Netzwerk funktioniert. Die Verbreitung globaler Netze aller Art hat dem Fernmeldewesen noch nie dagewesene Bedeutung und neuen Sinn verliehen: die vollständige Integration und simul-

tane Wiedergabe der menschlichen Welt als ein bewusstes Ganzes, das sich aus der verschwindenden Bedeutung geographischer Entfernung ergibt. Ich sitze, schreibe und höre mir einen Mix an, den ich vor längerer Zeit gemacht habe. Eindrücke werden wachgerufen. Bin ich es oder ist es *Memorex*?

*Diese Sache ist grösser
als wir alle, Baby...*

- Anonymer Gangster in einem
anonymen Film der 20er Jahre

Sound, Symbol, Empfindung

Einer der ersten Soundpiraten und auch einer der ersten, der Musik «gesampelt» hat, Lionel Mapleson, bediente sich des Phonographen – ein Geschenk seines engen Freundes Thomas Edison –, um seine Lieblingspassagen aus diversen Opern aufzunehmen, die in der Zeit von 1901 bis 1903, während er dort arbeitete, auf dem Programm der New Yorker *Metropolitan Opera* standen. Diese Aufnahmen aus verschiedenen Opern waren die erste Sammelaufnahme, der erste «Sampler». Dank seinem Phonographen hätte sich Lionel Mapleson sozusagen als erster DJ ins Buch der Musikgeschichte eintragen lassen können. Sein Phonograph erlaubte ihm einen völlig neuen Umgang mit Daten. Er ermöglichte die Verarbeitung eines ursprünglich nicht zusammenhängenden Textes und damit auch das Spiel mit Assoziationen, die dynamische Einblendung von Kommentaren und Querverweise – Möglichkeiten, die in unserer modernen, hyperformatierten Welt jeder Computer bietet. Ein Journalist be-

PAUL D. MILLER ist Schriftsteller und Konzeptkünstler. Er arbeitet mit Sound: Seine Platten – *Necropolis*, eine Zusammenstellung von bestehendem Material, und *Song of a Dead Dreamer*, eine LP aus eigenem Material – erschienen im März 1996. Er arbeitet an zwei Büchern: *Flow My Blood The DJ Said*, einer Theorie, die die Zusammenhänge zwischen semiotischer Theorie, elektronischem Sound und der Jugendkultur in den Metropolen erforscht; *And Now A Message From Our Sponsors* ist eine Science-Fiction-Erzählung, in der ein DJ in einen Krieg zwischen Genetik und Technologie verwickelt wird.

schreibt seine Eindrücke beim Abspielen jener Aufnahmen wie folgt:

Man hat das Gefühl, hinter der Bühne, durch eine sich ständig öffnende und wieder schliessende Tür hindurch, zuzuhören und gelegentlich ein paar Brocken der Auf-führung aufzuschnappen. Unser Standort ist in der Nähe der Sänger und Sängerinnen, deren Stimmen durch die Geräusche hinter der Bühne zu uns dringen; manchmal bewegen sie sich ausser Hörweite, und manchmal überlagert der allgemeine Geräuschpegel die Stimmen. Doch meistens hört man sie erstaunlich gut, so dass der Zuhörer sie den einzelnen Personen zuordnen kann und gelegentlich auch in den vollen Genuss ihrer Virtuosität kommt, welche, gemessen an dem heute in der Oper Gebotenen, die wildesten Phantasien übertrifft...¹⁾

Antithese

Konnte Walter Benjamin noch auf die sogenannte «Aura» als Original und Kopie unterscheidendes Merkmal im Reproduktionsprozess zurückgreifen, müssen wir uns heute, im Zeitalter der elektronischen Datenübermittlung, mit der «Replikation» auseinandersetzen: Kann bei der einfachen Reproduktion die Kopie das Original nicht übertreffen, so dient bei der Replikation dagegen das Original nur noch als Anstoss, andere, neue Formen und Varianten der ursprünglichen Information hervorzubringen. Die Reproduktion ist also Ausdruck einer Art von Fetischismus, die der objektbezogenen Ästhetik des Industriezeitalters entspricht, während die Replikation ein Mittel zur Erzeugung eines nicht-objektbezogenen Werks darstellt, dem eine neue Ästhetik zugrunde liegt, die man «kybernetisch» nennen könnte.

Der Ausdruck «cyber» wurde Mitte der 40er Jahre von Norbert Wiener

zur Beschreibung seiner Theorie der Steuerungsvorgänge geprägt. Das Wort entstammt der altgriechischen Bezeichnung für die Steuermannskunst. Indem der Steuermann eines Schiffes seine Passagiere sicher von einem Ort zum andern brachte, übernahm er eine Führungsfunktion. Wiener fand in den Informationssteuerungssystemen die Idee des Flusses und der Überfahrt widerspiegelt und verstand seine Informationstheorie als eine Methode zur Kontrolle und Steuerung logischer Strukturen. Die Bedeutung, die Wiener der logisch-systematischen Verarbeitung von Information beimass, bestimmte auch seine Kritik an der Art, wie sich die Vermittlung von Systeminformationen bis in den mechanischen Bereich auswirkt: «Abweichungen entstehen durch Ungenauigkeiten beim Kopiervorgang», schreibt er in einem Vergleich der genetischen Vererbung (Gene zählt er zu den Informationsstrukturen²⁾) mit mechanischen Reproduktionsmethoden.

Als Thomas Edison am 6. Dezember 1877 zum ersten Mal eine menschliche Stimme, die «Mary Had a Little Lamb» sang, auf einer stanniolbespannten Walze speicherte, veränderte er den Lauf der Geschichte, denn diese wurde jetzt in bisher unbekanntem Ausmass manipulierbar. Ereignisse und Erlebnismomente konnten festgehalten, bearbeitet, unterteilt, neu aneinandergereiht und schliesslich verbreitet werden. Zur selben Zeit, als durch die Erfindung der Schreibmaschine das Wort von seiner gestischen Signifikanz und phonetischen Bedeutung unabhängig wurde und die Psychoanalyse Bedeutung und Bewusstsein auseinanderdividierte, verwandelte der Phonograph die Stimme in ein Objekt und setzte damit einen Schlusspunkt unter

mehrere Jahrtausende, in denen die Stimme lediglich eine erweiterte Form des körperlichen Ausdrucks gewesen war. Was Edison vollzog, war die Reduktion der Stimme auf ihr Grundelement: den Laut. «Laute», schrieb Marshall McLuhan, «haben ihre eigene Dynamik oder beziehen sich zumindest auf etwas Dynamisches – auf Bewegungen, Ereignisse, Aktivitäten, auf die der hilflos der Natur ausgesetzte Mensch achten muss (...) In Westeuropa jedoch, wo der Mensch häufig die Fähigkeit entwickelt hat – entwickeln musste –, Laute zu ignorieren, verlieren diese viel von ihrer ursprünglichen Bedeutung.»³⁾

Die Eugenik der Töne

In der Welt des DJs, am Mischpult, beim Schneiden, Scratching und Transformieren wird der Plattenspieler immer weniger als Objekt passiver Reproduktion eingesetzt, sondern wird vielmehr zum Instrument der synthetischen Replikation. Durch Einfügen und Verstärken entsteht eine neue Art von Audio-Collage, deren Tonmaterial rhythmisch manipulierbar ist. Der DJ übernimmt so die Funktion eines «Senders» im Kommunikationskanal. Die Verstärkung des Tons erzeugt einen akustischen Raum von immenser Sogwirkung. Das wichtigste Instrument des DJs ist der Plattenspieler. An zweiter Stelle rangiert das Mischpult. Doch erst der Prozess der Atomisierung des Textes bewirkt die dynamische Interaktion zwischen den beiden. Und ohne Verstärkung sind Mischpult und Plattenspieler nichts als ein Horchposten für Leute mit viel Musse. Durch die Verstärkung bekommt der Plattenspieler einen ganz anderen Wirkungsradius und tritt aus seiner ursprüngli-

chen, häuslichen Umgebung heraus. Replikation (Replik: Antwort, Erwidern) heisst in erster Linie Dialog; der Körper wird in einen virtuellen Raum von verführerischer Künstlichkeit, Simulation und kontextueller Schmiegsamkeit getaucht – die Ausdruckskraft des Sounds ist frei manipulierbar, die Bedeutung steckt allein im Rhythmischen. In diesem Umfeld wirkt das Sample wie eine Gedächtnisstütze oder Eselsbrücke. Man braucht nur ein Objekt einem neuen Tempo oder rhythmischen Arrangement zu unterziehen, und schon verändern sich Kontext und Wirkung – durch analoge oder digitale Manipulation⁴⁾. Das wiederholte neu Arrangieren desselben Sounds lässt an den Begriff der Redundanz denken, der in der kybernetischen Theorie eine wichtige Rolle spielt. Der Sound kann als erkenntnistheoretisches Gegenstück zur Information betrachtet werden, die wir spontan in ein mentales Drehbuch umsetzen. Die Arbeit am Sound – über Sampler, Plattenspieler, Tonstudio – generiert und regeneriert Information.⁵⁾ Der DJ erzeugt jeweils ein sehr persönliches, geistiges Kunstgebilde und versteht es als einen Akt der Erinnerung.

Synthese

Schon David Hume, der grosse Skeptiker unter den Philosophen des 18. Jahrhunderts, war der Meinung, dass der menschliche Verstand unmittelbar auf der Wiedergabe von Sinneseindrücken beruhe. «...so ist jede Vorstellung einem vorhergehenden Eindruck oder Gefühl nachgebildet, und wo keinerlei Eindruck sich finden lässt, da können wir gewiss sein, dass keine Vorstellung vorhanden ist.»⁶⁾ Für Hume waren alle unsere Vorstellungen und Auffassungen entweder Sinnes-

Eindrücke oder deren Nachbildungen. In seiner *Untersuchung über den menschlichen Verstand* (1742–77) schildert er den psychologischen Zusammenhang zwischen menschlicher Umgebung und der sinnlichen Wahrnehmung dieser Umgebung. Für Hume sind beide unauflöslich mit dem verbunden, was er «Brauch oder Gewohnheit» nennt.

Die Verarbeitung bestehenden Quellenmaterials in einem Soundtext geht so weit, dass sie jede allfällige Kritik der Aneignung fremden Materials weit hinter sich lässt. Sie gehorcht einer Logik der Bricolage, die Objekte mit ganz unterschiedlichen kulturellen Tempi umfasst und eine polyvalente Zeitstruktur simultan, eben in der Form des «Mix», darbietet.

Allegorische Verfahrensweisen, die Ausdehnung der Gegenwart, Komposition und zeitliche Strukturierung – all das umreisst ein unsichtbares Terrain symbolischer Verbindungen, wo die Dinge sich entgrenzen: ein Ort, an dem die Schallplatte zum Symbol der Dialektik von Teil und Ganzem wird.

Prothese

Conscience (Bewusstsein, Gewissen) bedeutet im etymologischen Sinn «kollektives Wissen»: Anfang, Mitte, Ende – alle Merkmale des linearen Denkens sind in diesem Zusammenhang belanglos. Die Betonung des Akustischen im elektronischen Zeitalter wird mit der Entstehung von personalen Strukturen verbunden; *personality* (Persönlichkeit, von *persona*, *personare*) heisst denn auch etymologisch soviel wie «durch das der Klang dringt». *Phonograph* bedeutet schlicht «Tonschreiber».

Das Verschlüsseln und Regulieren der Zeit und die Herstellung von Subjektivität sind die Angelpunkte in der

Verarbeitung der Soundinformationen durch den DJ. Indem er mit Präsenz und Absenz, Ton und Stille spielt, demonstriert sein Mix, wie sich eine bloße Andeutung einer Nuance zur Tatsache verdichten kann. Mit Schneiden, Scratchen und Transformen doppelt er nach. Der Mix erzeugt ein einheitliches Feld erweiterter räumlicher Wahrnehmung – mit einer eigenen, nur dem Ohr zugänglichen Logik. Dieses Feld hat die Tendenz, sich laufend in Vergangenheit und Zukunft aufzulösen und sich ohne Rücksicht auf willkürliche Zeiteinteilungen zu verflüchtigen. Die «Schleifen» als wichtigster Teil dieser Musik dienen dazu, die Gegenwart zu verlängern und in einen allegorischen Prozess oder ein Bild des dauernden Fließens zu verwandeln. Denn schon nach Heraklit

... ist es unmöglich, zweimal in denselben Fluss zu steigen (...)

Wer in denselben Fluss steigt, dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu.

Wir steigen in denselben Fluss und doch nicht in denselben; wir sind es, und wir sind es nicht.⁷⁾

Charakteristisch für die den Bewusstseinsstrom nachvollziehende Sound-Erzählung des DJs ist die Verwendung von Platten, die bereits Elemente anderer Platten enthalten (heute bestehen tatsächlich die meisten für den spezialisierten DJ-Markt produzierten Platten ausschliesslich aus anderen Platten). In dieser Form gleicht der Mix einem sich ständig bewegenden, aber vorgegebenen Raster – einer *camera lucida*, die Momentaufnahmen festhält –, während die Platten ein nahtloses Soundgewebe aus aufeinanderprallenden und sich gegenseitig befruchtenden Fragmenten bilden: eine Beschwörung

verschiedener Sprachen, Texte und Töne, die sich überlagern, verschmelzen und ein neues Ganzes erzeugen, eine Audio-Collage die über ihre ursprünglichen Bestandteile weit hinausgeht. Der DJ bringt diese Verbindungen zwischen Erinnerung, Zeit und Ort aus seiner Perspektive zum Ausdruck und macht sie dem Hörer zugänglich.

Menschen entdecken plötzlich, dass sie elektronisch verknüpft und vernetzt sind und sich an einer merkwürdigen Schnittstelle der Entwicklung einer imaginären Welt digitaler Subjektivität befinden. Die neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen haben auch unser Musikverständnis verändert. Sound und Musik haben allein schon durch die Methoden ihrer Produktion und Verteilung eine postindustrielle Verbindung zwischen Unterhaltung und *social engineering* hergestellt, eine Verbindung zwischen räumlichem und akustischem Empfinden, die unsere persönliche Erfahrung in einer vibrierenden Technicolorwelt verschwinden lässt. Adam Smiths «unsichtbare Hand» hat uns – durch die unbewussten Mächte des Marktes – alle zu *Cyborgs* (Replikanten) werden lassen. Die Grenzüberschreitungen zwischen Biologie, Technologie und ihren jeweiligen Gesetzen machten den Mix zu einem Modell der Information: Erkenntnistheoretische Äquivalenz, Kybernetik sowie die eigenständige Architektur der Audio-Collage sind seine strukturellen Prinzipien. Indem wir auf die wechselnden Trends der Massenkommunikation setzten, wurden wir zu Sklaven der Melodie, eines Kodex, der vor nicht allzulanger Zeit erst in unser kollektives Bewusstsein eingebrannt wurde – eine schwach erleuchtete Landschaft mit rätselhaf-

ten Bildern, voll von zeitlichen, räumlichen und kulturellen Asymmetrien. Wer einen Mix machen will, muss sich all diesen Strömungen von *techné, psyché* und Symbol öffnen, sich mit ihnen vermischen.

Konklusion

Es gibt keine Form, etwas zu sagen, der nicht eine andere Form vorausging. Die Bedeutungen verschieben sich beim Sprechen. Sie fließen und bewegen sich in einem verschlungenen Tanz der Augenblicke im immerwährenden Fluss der Sprache. Betrachten wir die Sprache zunächst als einen Metaraum menschlicher Kommunikation. Er umfasst jede menschliche Interaktion – gestische, verbale, genetische, visuelle, musikalische, sexuelle usw. Die Spuren eines früheren Bedeutungswandels ziehen sich über eine kartographische Oberfläche, gezeichnet von deren konstituierenden Elementen – Gedächtnis, Ort und Geschichtlichkeit sind der Stoff ihrer Textualität. Man könnte die sich über die Platte bewegende Plattenspielnadel als Werkzeug betrachten, das in Gedanken die Konstruktion eines Raums jenseits des Raums erlaubt, wo alles fließt und der Wechsel die einzige Konstante ist, ein Ort, an dem keine unbefleckte Wahrnehmung möglich ist. Der Mix ist ein Verschmelzen verschiedener Bedeutungen, deren frühere Konnotationen derart komprimiert werden, dass sich die Unterschiede von Zeit, Raum und Kultur in einer tele-topologischen Gegenwart auflösen. Die Überschneidung dieses Raums mit unserer Alltagsrealität hat Einfluss auf das Denken und lässt uns auf blinde Flecken in unseren gewohnten psychisch-räumlichen Denkstrukturen aufmerksam werden. Die Verschmelzung der «Realität»

mit den Meta-Räumen unserer Wünsche lässt uns frei assoziieren, von Ort zu Meta-Ort, von Erinnerung zu Erinnerung, von Projektion zu Projektion. Die Veränderung der Perspektive wird dabei durch den Mix (von Nadelabsetzen bis Nadelabsetzen) kontrolliert. Die *Chronotopen*⁸⁾ des Mix – Platten, Samples und anderes Tonmaterial als eine Art veräusserlichtes Gedächtnis – sind die Koordinaten eines kulturellen Ortes. Der DJ ist der Architekt dieser Aussicht auf eine unsichtbare Stadt.

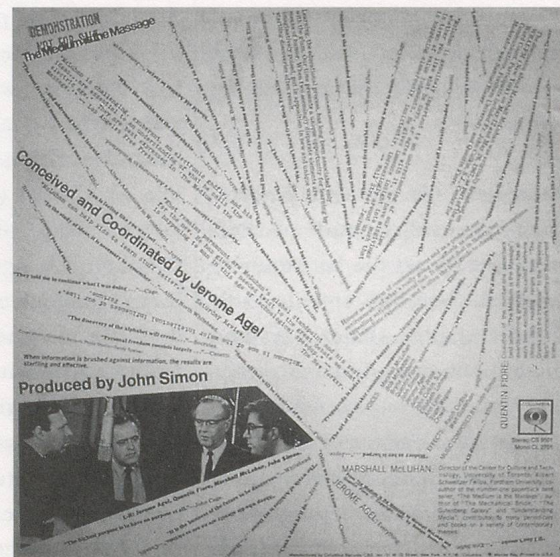
Wie durch ein Prisma bricht der DJ den Bedeutungsstrahl an der Dichte dieses kulturellen Ortes und leitet ihn wie ein jamaikanischer Rapper zurück an den Ort seines Ursprungs: in den menschlichen Geist. Dieses Auffächern der Bedeutung führt vom Singular zum

Plural und eröffnet dabei dem egozentrischen Ich eine Vielfalt der Räume und der umfassenden Zusammenhänge. Die Menschen leben vorwiegend in der Welt der Dinge. Unser Fühlen und Handeln hängt jedoch von Vorstellungen ab, die uns die Sprache, unser «Bewusstseins-Instrument», vermittelt. Leben wir in der Welt der Sprache, so werden wir ein Teil von ihr. Denn jede Sprache bildet quasi einen Kreis um ihre Sprecher, einen Kreis, der nur durch die Überschneidung mit einem andern durchbrochen werden kann. Manchmal heisst Sein deshalb: gerufen werden.

Dionysos, der rasende Gott, durchbricht alle Schranken, befreit die Gefangenen, schafft die Unterdrückung und das «principium individuationis» ab; er ersetzt es durch die

Einheit des Menschen und die Einheit des Menschen mit der Natur. In diesem schizophrenen Zeitalter der Atomspaltung, des individuellen Selbst und der sich auflösenden Grenzen müssen sich die Leute, die unsere Seelen retten wollen, die Ich-Psychologen mit dem «Problem der Identität» auseinandersetzen. Aber der Zusammenbruch muss zum Durchbruch werden, oder wie Conrad sagte, in das destruktive Element muss man eintauchen. Was wir als Seele bezeichnen, gibt es nicht wirklich: Die Lösung des Identitätsproblems ist der Selbstverlust. Oder wie es im Neuen Testament heisst: «Wer sein Leben findet, der wird es verlieren, und wer sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es erlangen.»⁹⁾

(Übersetzung: Uta Goridis)



Marshall McLuhan, "The Medium is the Massage," Record front and back cover / Vorder- und Rückseite der Plattenhülle.

1) Clinton Heylin, *Bootleg: The Secret History of the Other Music Industry*, St. Martins Press, New York 1994, S. 29.

2) Norbert Wiener: *Gott & Golem Inc. A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion* (MIT Press Cambridge, MA, 1964), S. 48 (deutsch: *Gott & Golem Inc.*, Econ, Düsseldorf, Wien 1965). Wiener diskutiert hier den Begriff der Replikation und die Verunsicherung mancher Religionsphilosophen durch den Gedanken, dass eine Maschine sich selbst reproduzieren könnte. Wiener vertrat die Ansicht, dass in der Zeichensprache der DNA ebenso wie in jener der Maschine das Potential zur mehrdimensionalen Entwicklung angelegt ist. Die Informationsübertragung erfolgt nach Wiener immer auf gleiche Art, ob beim genetischen Code, in Computersystemen oder in der Sprache überhaupt. So betrachtet ist die Kybernetik eine Sprache des Organischen wie des Anorganischen und kann biologische Prozesse ebenso erklären wie mechanische.

3) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto University Press 1962, S. 19 (deutsch: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Addison-Wesley, Bonn 1995).

4) Eine der einfachsten Erklärungen des Unterschieds zwischen analoger und digitaler Wiedergabe findet man bei Ron Eglash: «Die kybernetische Theorie basiert auf zwei Dimensionen der Kommunikationssysteme. Die eine ist die Informationsstruktur, die andere die physische Wiedergabe dieser Information», schreibt er. «Die Unterscheidung von analog und digital ist das wichtigste Merkmal einer Informationsstruktur. Digitale Wiedergabe benötigt eine Codetabelle (z. B. ein Wörterbuch, ein Morse-Alphabet, einen genetischen Code usw.), die auf physikalischen, willkürlich gewählten Symbolen beruht (Laute, Buchstaben, Zahlen, Flaggenfarben usw.): Saussure bezog sich auf diese Eigenschaft, als er von der Arbitrarität der sprachlichen Zeichen sprach. Analoge Darstellung basiert auf einem bestimmten Verhältnis zwischen physischen Veränderungen in einem Signal und den Veränderungen, die Information betreffend, die es übermittelt (d. h. Wellen, Bilder, Intonation). Während digitale Systeme sich auf Grammatik, Syntax und andere Bezugssysteme symbolischer Logik beziehen, basieren analoge Systeme auf physikalischer Dynamik – Feedback,

Hysterese und Resonanz.» Ron Eglash, «African Influences in Cybernetics», in *The Cyborg Handbook*, Edited by Chris Hables Gray, Routledge 1995, S. 18.

5) In der Informationstheorie wird nach Claude E. Shannon (dessen Studien in den 40er Jahren zusammen mit Norbert Wiensers Entwicklung einer Theorie der Kybernetik die Entwicklung der Informationstheorie begründeten) Komplexität durch Redundanz ermöglicht. Jeremy Campbell beschreibt Shannons Begriff von Information und kontinuierlichem Wechsel wie folgt: «Fehler und Fehlerkontrolle waren eines der Hauptthemen der Informationstheorie. Shannon setzte voraus, dass Fehler unvermeidlich seien, weil das Rauschen Kommunikationssystemen ebenso naturgemäss innewohnt wie die Entropie thermodynamischen Systemen...» Campbell fährt dann fort mit der Einführung von Shannons Begriff der Redundanz als einer Methode, Information zu Einheiten zu verdichten, welche die Grundschemata der einzelnen Informationsteile enthalten sollten, die wiederum so konstruiert würden, dass sie ein übergreifendes Element der ganzen Information anzeigten. Hier kommt die Verbindung von Shannons Informationstheorie zum «sensorischen Input» und zu unserer heutigen Wahrnehmung der Welt als ein Neben- und Nacheinander von gerasteren Signalen ins Spiel. Seine Theorie unterscheidet auch schon analoge und digitale Information: «Der Code funktioniert durch Vermehrung der Redundanz. Das heisst, dass jeder Veränderung etwas Gleichbleibendes beigemischt ist. Veränderung ist das Wesen der Information. Ein «Sender» muss frei sein, seine Nachricht zu variieren, verschiedene Zeichenfolgen zu senden. Es ist sinnlos, immer wieder dieselbe Sequenz zu senden. Aber die Redundanz stellt sicher, dass es ein allen Nachrichten gemeinsames, konstantes Grundmuster des Wahrscheinlichen gibt. Darauf kann sich der Empfänger verlassen. Damit ist ein Mittel zur Sicherung der Beständigkeit in ein System eingeführt, das naturgemäss teilweise unbeständig sein muss, um auch mit Unerwartetem aufwarten zu können. Demselben Prinzip begegnen wir auch beim ewig wechselnden Bilderstrom der «Nachrichten», die das Auge empfängt. Fast immer können wir ihren Sinn entziffern und erfahren sie als in sich beständig. Manche Psychologen

glauben, das sei nur möglich, weil das Hirn unbewusst die stabilen, vertrauten Elemente aus dem Bombardement der Sinneseindrücke herausfiltert. Bei jeder Art von Wahrnehmung ist das die «Crux der Sache», wie schon Shannon von seinem Code meinte. Vgl. Jeremy Campbell, *Grammatical Man*, Simon & Schuster, New York 1982, S. 201.

6) David Hume, *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, hg. und übers. von Raoul Richter, Felix Meiner, Hamburg 1973, S. 94.

7) Heraklit, Fragmente 12, 49a, und 91 (nach Diels), in Wilhelm Capelle (Hg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Kröner Verlag, Stuttgart 1968, S. 132.

8) Michail Bachtin gelang es mit seiner Idee des *Chronotopos*, in die Hierarchien symbolischer Bedeutung einzudringen, wie sie in Texten zu finden sind, die auf der Dynamik der Sprache innerhalb eines fragmentierten zeitlichen Rahmens beruhen, so etwa in den mehrsprachigen Texten von Rabelais und Joyce. Für Bachtin war der Chronotopos eine Methode, mit der sich die spezifischen Zusammensetzungen historischer Zeit vermitteln liessen. «Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit- und Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos bezeichnen. (...) Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität; er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Die Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.» Vgl. Michail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, S. Fischer, Frankfurt 1989, S. 7–8.

9) Norman O. Brown, *Love's Body*, California University Press 1966, S. 161 (deutsch: *Love's Body. Wider die Trennung von Geist und Körper, Wort und Tat, Rede und Schweigen*. Hanser, München 1977).