

LAUTSPRECHEREI  
RE: SOUND-ART-DESIGN

Reihe Projektiv

Merz Akademie  
Hochschule  
für Gestaltung  
Stuttgart

merz & solitude

HERAUSGEBER

Hartmut Albrecht

Diedrich Diederichsen

Rosina Huth

## DER SAMPLER IST TOT, LANG LEBE DAS SAMPLING!

Weltweites Entsetzen: Der Sampler, die musikalische Zitiermaschine, das digitale Montage-Werkzeug, die Hebamme des HipHop, das postmoderne Musikinstrument hat seinen Geist aufgegeben. Angefangen als Aufnahme- und Reproduktionstechnik bestand die Aufgabe des Samplings zunächst darin, Klang in bestmöglicher Qualität auf kleinstmöglichem Speicherplatz zu sichern. Sound konnte endlich ohne Verlust reproduziert werden. Schnell wurde klar, dass Sampling so auch zu einer Art Zitat in der Musik werden konnte: Wie bei einem literarischen Zitat wird ein Auszug aus einem Fremdwort in den eigenen Kontext und so auch in den Zusammenhang eigener Inhalte gesetzt.

Im HipHop stellte das Verwenden von Samples den Versuch dar, eine unterbrochene Kontinuität in der afroamerikanischen Kulturgeschichte wiederherzustellen. Durch den Verweis auf James Browns Bedeutung in der populären Musik durch das Sampling des *Funky Dummers* wurde in den achtziger- und neunziger Jahren beispielsweise eine Verbindung zwischen James Browns Beitrag zum gesellschaftlichen Wandel in den USA und dem HipHop mit seinen politischen Inhalten hergestellt. Parallelen zwischen der Rolle des Soul



in den siebziger- und der des HipHop in den neunziger Jahren konnten so erfasst und thematisiert werden. So gesehen half das Sampling also, ein Bewusstsein für eine gemeinsame Identität zu entwickeln.

Ebenso konnte durch den Akt des Herausschneidens eines Teils aus einem einheitlichen Ganzen durch Sampling eine scheinbare kulturelle Kontinuität oder Konsistenz unterbrochen werden, beispielsweise zum Zweck der Zerstörung einer falschen Idylle. So benutzten Eins Zwo in ihrem Song „Arbeitstitel Aller Achtung“ ein Sample der Massiven Töne, „jaja“, um auf die allgemeine Inhaltsarmut des deutschen HipHop aufmerksam zu machen und ihn in seiner etablierten Erscheinung zu hinterfragen. Schon Walter Benjamin beschrieb, wie durch einen neuen Zusammenhang alte Bilder untergehen können; das heißt, Sampling bot eine Form kritischer Auseinandersetzung mit sozial-kulturellen Klischees, Wertesystemen und Mainstream-Erscheinungen.<sup>1</sup>

Und heute sind Musikproduzenten auf der ganzen Welt ratlos; Kabel wurden nach Defekten überprüft, Gehäuse aufgeschraubt, Kontakte gereinigt, Softwarelizenzen wurden erneuert, Online-Registrierungen abgeschlossen, Dongles ausgetauscht, Upgrades heruntergeladen, Gebrauchsanweisungen gesucht, Help-Buttons geklickt, Staub wurde gewischt, Pizzakartons entfernt und Tabakreste aufgesaugt.

Das Problem ist immer dasselbe: Auf den ersten Blick funktioniert jedes der Geräte einwandfrei; ein beliebiges Sample kann aufgenommen und wiedergegeben werden. Loops können aus eingängigen Passagen gestutzt und kürzere Clips als perkussive Elemente

*1* Dierich Diederichsen: „Von der Makromontage zum Mikrosampling“, in: „Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen“, Sabeth Buchmann, Alexander Mayer u.a. (Hrsg.), Reihe polypen b\_books, Hamburg/Berlin, 2005, S. 141



eingebaut werden. Der sechsfach Grammy-prämierte Produzent und Rapper Kanye West sitzt vor seinem Laptop, im Hintergrund läuft ein HipHop-Loop.

„Wenn ich ins Studio gehe fange ich normalerweise mit dem Einspielen von Samples an. [...] Ich lehne mich zurück und gehe Samples durch. Heute habe ich eine CD mit Samples, die ich von meinem Freund Mike Karrens zuhause hab'. Der hat eine üble Plattensammlung; er hat mir Samples zum Arbeiten gegeben. Heute gehe ich die durch und schaue, ob ich mir etwas einfallen lassen kann.“<sup>2</sup>

Bis hier geht scheinbar alles seinen gewohnten Gang, ein dicker Beat wird unter das geloopte Sample gelegt, eine Portion Sub-Bass hinzugemischt. Dann fällt dem kritischen Zuhörer jedoch auf, dass die Zitiermaschine nicht mehr richtig zu funktionieren scheint. Ihre wichtigste Funktion hat einen Defekt: Der Inhalt des Zitats, den es in neue Kontexte zu setzen gilt, ist nirgendwo aufzufinden. Die tiefer liegende Referenz auf Content und Ursprung des Zitats bleibt aus. Es bleibt bei seiner reinen, beinahe exemplarischen Form, sein Inhalt kann plötzlich weder transformiert noch transportiert werden.

Wo ist der interkulturelle Mix aus historischer Authentizität und innovativer Ausdrucksform? Worin besteht nochmal der Reiz des Sampling? Die nüchterne Summe der Elemente kreist in ihrem ewigen Orbit, dem Loop, nahezu höhnisch um die hässliche Lücke, das Schwarze Loch - da, wo normalerweise der sinngebende Mehrwert entsteht. Kein Rap, nicht der besoffenste, zahnlose Hook über eine harte Kindheit im Ghetto, kein Nachweis der eigenen Street-Credibility und Realness scheinen die bezugslose, sinnentleerte Klangfarbe der Loops übertönen zu können.

<sup>2</sup> Interview mit Kanye West auf VH1, <http://youtube.com/watch?v=ecptFouvv4ko> (Stand: Februar 2007)

Dabei könnten die Gründe für das plötzliche Versagen des Samplers logischer kaum sein. Zunächst bedeuten HipHop und Sampling längst keine innovativen Ausdrucksformen mehr. Thematisiert wird nicht mehr der Aspekt des Culture Jamming durch die Aneignung mit Konnotation behafteter Strukturen. Vielmehr ist HipHop nach mehr als 20 Jahren Old School, Nu School und Law School ein eingespieltes System - ein etabliertes Genre, das vom Mythos lebt - bestimmt von Produzenten, Verwertungsgesellschaften und Juristen. Täglich werden Gebühren für das Verwenden von Samples bezahlt, Verletzungen gegen das Copyright strafrechtlich verfolgt, Gelder ausgeschüttet - Tag und Nacht stottert die Zitiermaschine ihre Loops und Jingles auf die Tracks, die wie am Fließband produziert werden. Der ursprüngliche Gedanke der Appropriation als autonome Technik, um inhaltliche Cross-Referenzen zu bilden und Kulturgeschichte musikalisch weiterzuverarbeiten scheint in den Hintergrund getreten zu sein, um Platz zu machen für das Sampling als internationale Maßeinheit einer Massenkultur HipHop.

Gleichzeitig versuchen Künstler wie Matthew Herbert mit allen Mitteln einen tiefer liegenden Sinn, eine inhaltliche Referenz zu schaffen, die dann kaum jemand zu leugnen wagt. In *„The Mechanics of Destruction“* nimmt Herbert seine mit Verpackungen von McDonalds verursachten Geräusche auf und erzeugt mit ihnen als Samples einen Track. Ein weiteres Stück besteht aus Samples, die mit 10 Marlboro Zigaretten, Streichhölzern und einer Flasche Bacardi Rum aufgenommen wurden. Auf diese Weise versucht Matthew Herbert das Thema Globalisierung kritisch zu beleuchten - das Spielen mit den Samples der Global Players bedeutet gleichzeitig mit deren Image zu spielen. Nicht als Zitier- sondern als Reflexionsmaschine versucht Herbert dem Sampler seine sinngebende Funktion

*Die Performance „Track Patterson“  
wurde von Leo Merz aufgeführt*

zu entlocken. Herbert benutzt ausschließlich eigens erzeugte Samples, niemals bedient er sich fremder Quellen.

„Wenn man 50.000 Pfund des eigenen Geldes ausgibt, um Musiker anzustellen, und da sein ganzes Ersparnis hineinsteckt, aufnimmt und dann kommt jemand mit einem Sampler, nutzt es und bekommt jede Menge Aufmerksamkeit und Geld – das ist die pure Konsumhaltung.“<sup>3</sup>

*3 Interview mit Matthew Herbert, [http://www.matthewherbert.net/fiches\\_diverse/fiche\\_presentation.php?id\\_p=34619-an](http://www.matthewherbert.net/fiches_diverse/fiche_presentation.php?id_p=34619-an) (Stand: Februar 2007)*

Was er jedoch nicht zu bedenken scheint, ist die Tatsache, dass nicht so sehr die Materialien, mit denen er seine Samples erzeugt, sondern vielmehr das Sampling als Technik selbst in den Vordergrund tritt, zum Medium und damit zur Message wird. Die Annahme, der Index bzw. der Ursprung eines Samples bestimme seinen Sinn oder transportiere seine Message, täuscht über den Defekt des Samplers nur hinweg. Man könnte sogar behaupten, nur wer die Aufnahme nicht selbst gemacht hat, wer nicht selbst im Besitz des Index eines Samples ist, der zitiert.

Die wachsende Inflationsrate des Samplings als Zitierform führt wiederum zu einer Intensivierung in seiner Technik: An die Stelle des Sound-Samples als Referenz tritt heute die Imitation; mit einem Hybrid aus Zitat und Paraphrase wird versucht, einen Bezug zu Inhalt und Form herzustellen, wie es momentan bei der Retro-Bewegung in Mode, Design, Film und vor allem bei der Musik der Fall ist. Synthesizer und ihr klassischer Sound werden emuliert, virtuelle Instrumente simulieren die typischen Eigenschaften echter Instrumente. Sogar Aufnahmemedien werden in ihren typischen Klangmerkmalen imitiert. Mit Rauschfilter und Vintage-Verstärker beispielsweise versucht man heute eine fehlende Authentizität und



somit Kreditabilität in der Musik zu kompensieren. Teilweise werden wieder analoge Effektgeräte und Synthesizer (wie Rolands 303 Bassline und die 606-909 Drum Machines) verwendet.

Bei dieser musikalischen Herangehensweise findet man die Strategie des versteckten Samples bzw. der Simulation durch Sampling: der akustischen Chirurgie. Ein klassisches Instrument, eine Gitarre beispielsweise, kann durch das Anfertigen unzähliger Samples in trügerischer Detailtreue simuliert werden; hierbei tritt die Bedeutung des Samples als „Beispiel“ in den Vordergrund: Verschiedene Anschlagstärken der Saiten werden aufgezeichnet, Klangunterschiede heller und dunkler Töne festgehalten, spezielle Spielarten wie das Zupfen und sogar das Fret Noise (das Geräusch, das beim Auf- und Abrutschen der Hand am Gitarrenhals entsteht) aufgenommen. Ein so genanntes Plug-in ermöglicht die Integration all dieser Sounds und Töne zu einem virtuellen Instrument, das mit Hilfe von Musiksoftware über eine Tastatur (oder ein externes MIDI-Keyboard) gespielt werden kann. Tonlänge, Modulation, Anschlagstärke, Tonhöhe - all das, was eine echte Gitarre ausmacht, kann berücksichtigt werden.

Ein Produzent kann so auf einer Klaviatur jedes beliebige Instrument spielen. Das spart abgesehen von Aufwand und Zeit vor allem Geld für die Musiker, die den gewünschten Sound live einspielen müssten. Die Produktion bleibt dynamisch, jederzeit können ohne großen Aufwand Änderungen vorgenommen werden, was zusammen mit der elektronischen bzw. digitalen Synthese die allgemeine Herangehensweise der Musikproduktion in ihrer konzeptuellen Natur grundlegend verändert hat.

Simulation transportiert jetzt also die Sinnumgebung, das bedeutet, dass ein Sample (= Probe, Beispiel) nach heutigem Maßstab



weniger den Soundschnipsel einer Originalaufnahme bezeichnet, sondern vielmehr eine Skizze seiner Semantik von Form und Inhalt - eine Art Stil-Karaoke. Passenderweise könnte man diese neue Form der Referenz als ein Style-Sample bezeichnen.

So hört man bei aktuellen Produktionen wie zum Beispiel den Gorillaz, den Puppetmastaz oder Dr. Octagons neuestem Album kaum das klassische Sound-Sample als Zitat; es werden keine Loops geschnitten und geklebt, keine fremden Hooklines hinein montiert, und das Sample fungiert auch nicht als Verbindungsstück zwischen den Klangwelten verschiedener Genres. Stattdessen werden die Songs mit Style-Samples, den Signature-Sounds klassischer Synthesizer und Drum Machines überladen, werden teilweise sogar als „überproduziert“ empfunden. Man wundert sich kaum, dass Kool Keith als Dr. Octagon meist nur noch sich selbst als Sample benutzt. Allein durch ihre Verarbeitung erlangen seine eigenen Hooklines den Status eines Zitats - Computerapplikationen wie Final Scratch oder Scratch Live erlauben es, digitale Aufnahmen (.wav, .aif und .mp3) wie Vinyl zu behandeln, das heißt jede beliebige Aufnahme gescratcht und gecuttet wie ein herkömmliches Sample in den jeweiligen Song einzubinden. So entsteht der Trugschluss, das verwendete Material sei einerseits älter und dadurch authentisch und zum anderen relevant für den musikalischen Diskurs.

Diese Art des selbstreferenziellen Samplings exponiert die formellen Aspekte dieser Technik, reduziert das Zitat auf seine Beschaffenheit - was ohnehin bei der momentanen Einsatzweise des Samples im HipHop der Fall zu sein scheint. Was uns Kanye West und seine Sample-CD indirekt bestätigen, ist, dass es längst nicht mehr darum geht, was oder wer zitiert wird. Es geht einzig und allein um den Umstand, dass zitiert wird. „The best sound of HipHop





is sampling," erklärt Pete Rock, „Soul Brother“ und erfolgreicher HipHop-Produzent. Die klangliche Ästhetik des Samples und seiner Weiterverarbeitung wird selbst zum Inhalt und erlaubt so beinahe keine authentischen Cross-Referenzen mehr; der Sound des Samplings alleine lässt eine Art Pseudo-Aura entstehen.

Dann gibt es natürlich auch den Ansatz des Minimal-Techno, der sich durch beschneiden seiner Samples gezielt von deren Ursprung und so ihrem indexikalen Charakter entledigt. Ein „organloser Körper“ soll so entstehen, frei von Verweisen und Referenzen. Sein Anspruch besteht also nicht darin, das Sample als Zitat zu behandeln, sondern im Gegenteil jede Art von Bezug zu verhindern. Minimalistisch und neutral ergeben die extrem kurzen Clicks und Cuts klar angeordnete Techno-Songs. Hierbei entsteht jedoch wieder eine deutliche Referenz auf sich selbst: Dadurch, dass Minimal-Techno als Genre existiert, von einer bestimmten Gruppe von Menschen gehört und konsumiert wird, beziehen sich die Sounds, die einen gewissen, klar festgelegten und bestimmten Charakter haben auf genau diese Musikrichtung und ihren (Nicht-) Inhalt. Diese Verwendung des Samplings hat also gewisse Gemeinsamkeiten mit denen des heutigen HipHop.

Zunächst also die Entwarnung, der Sampler ist keineswegs kaputt. Einzig und allein die Art seines Einsatzes ist für das Verschwinden des Bezugs auf Geschichte, Gesellschaft und Kultur verantwortlich. Das Sample hat selbst nur noch zwei Funktionen: einerseits das Ermöglichen von Imitation und Simulation populärer Klangcharakteristika etablierter Instrumente. Diese Verwendung exponiert Sampling als Technik in keiner Weise und dient ausschließlich dem Anfertigen von Sound-Plagiaten. Auf der anderen Seite dient das Sample dazu, einen Soundfetisch zu bedienen, der



sich aus dem typischen Signature-Sound des Sampling und seiner Verarbeitung selbst entwickelt hat und eine grundlegende ästhetische Komponente im HipHop (und dem oben genannten Minimal-Techno) darstellt.

Das Loopen, das Triggern und das Scratchen, kurz gesagt die („“) Anführungszeichen des HipHop existieren inzwischen selbst als eigenständiger Begriff und verdrängen das Zitat und seine Funktion: die eigenen Thesen und Inhalte eines Songs zu bestätigen. Das führt zwangsläufig zum Ableben der allmächtigen Zitiermaschine in ihrer bisherigen Funktion.

Für zahlreiche Musiker bedeutet das Sample jedoch weder Zitat und Transportmittel einer Sinnumgebung noch Mittel zur Illusion. Klar gekennzeichnet durch harte Schnitte im Prinzip der Montage muten sie im Vergleich zur akustischen Chirurgie eher wie Frankensteins Monster an. Durch scheinbar zufällige Auswahl und ramschige Komposition kann auch keinerlei klar ersichtlicher kultureller Inhalt der einzelnen Samples erkannt werden. Wieder tritt das Phänomen der Selbstreferenzialität auf, jedoch diesmal als gewollter Aspekt und vor allem Grundlage für das von John Oswald ins Leben gerufene Genre Plunderphonics.

Der Akt des Samplings selbst wird zum politischen, stilistischen, kulturellen Gegenstand. Jedoch anders als früher im HipHop werden weniger bzw. keine neuen und eindeutig inhaltlichen Zusammenhänge geschaffen, sondern auf sarkastische und humorvolle Weise alle verfügbaren Inhalte verheizt - und dabei die verschiedenen Musikkulturen (oft im Gegensatz zu einander gestellt) entmystifiziert und die Musikindustrie zu einem Ersatzteillager

» Which is more musical, a truck passing by a factory or a truck passing by a music school? « John Cage

degradiert. Plunderphonische Stücke, zu denen man zurecht auch Werke aus dem Bereich des Turntablism zählen kann, bedienen sich nicht nur der von ihnen so empfundenen Public Domain populärer Musik und stellen so die ausschließlich restriktiven Copyright-Gesetze in Frage, sondern machen genau dieses Plündern demonstrativ zum Thema, indem sie meist ausschließlich aus Samples zusammengesetzt sind. Das Sample ist mehr als ein Zitat, es ist Material. Keine melodischen Grooves werden zu Loops verwurstet, keine Hooklines werden als Hooklines zitiert. Stimme wird perkussiv verwendet, instrumentale Miniclips werden unsauber abgetrennt und geben so ihrem ursprünglich klaren Wesen einen Beigeschmack von Schmutzigkeit und Ironie.

Vernon LeNoir beschreibt den Reiz dieser Audio-Piracy: „Es ist, wie wenn man eine vollgestopfte Garage betritt und die Impressionen einen nur so erdrücken und - wie David Lynch immer sagt - träumen lassen; also eine emotionale Erfahrung zu machen, sich einer Stimmung hinzugeben.“<sup>4</sup>

So funktionieren die Samples in ihrer Materialität als Inspirationsgrundlage für musikalische Komposition und liefern dieser gleichzeitig die nötigen Zutaten.

Im Gegensatz zur selbstreferenziellen Verwendung beim HipHop (Beispiel Dr. Octagon), beim Minimal-Techno oder sogar beim Turntablism (aufgrund seiner im Vordergrund stehenden Performance) werfen die Werke von John Oswald, Negativland oder Vernon LeNoir Fragen zur Rolle des Autors in der Musik auf. Die meist heterogenen Produktionsinstanzen in der Popmusik (meist bestehend aus einem Produzenten, der das Stück „macht“, einem Ghostwriter, der die Texte verfasst und einem Performer, der den Song singt bzw. dazu tanzt etc.) verhindern eine klare Determination des

*4 E-Mail von Vernon LeNoir vom 3. 2. 2007*

Zum Ausklang der Vernissage produzierte  
ab 22 Uhr DJ Geräusch „Sound“



Autors. Der Fakt, dass Plunderphonics Stücke eben nur aus geklauten Samples bestehen stellt die Autorschaft seiner Macher noch grundlegender und mit Absicht in Frage - auch um die Diskussion des Copy-rights zu sabotieren.

Dies bedeutet wiederum, der Sampler ist nicht nur nicht kaputt, sondern funktioniert auch hervorragend! Man muss einfach nur die richtigen Knöpfe drücken.

Die postmoderne Zukunft unserer Kinder ist gesichert, der Tag gerettet. Was geschieht jedoch nun mit Kanye West und dem HipHop? Was wird aus Matthew Herbert oder den Minimal-Technoisten? Man wird sehen. Aber ein humorvoller und cleverer Einsatz würde die Lebensdauer der rostigen Zitiermaschine ohne Zweifel um ein paar Jahre verlängern. ■ DENNIS KNOPF