
Malte Kobel

Künstliche Stimme/n in der Musik von Kate Bush

*Abstract: Im nachfolgenden Text möchte ich mich mit der Reproduktion musikalischer Stimmen beschäftigen. Das Œuvre Kate Bushs eignet sich exemplarisch für eine solche Untersuchung, da sie bereits in den frühen 1980er Jahren mit digitalem Sampling (u.a. am Fairlight CMI Synthesizer) experimentierte und hierbei auch ihre Stimme zum Material der Musik machte, die damit zu einem primär musikalischen Klangphänomen wird. Dies gilt insbesondere für das Album *The Dreaming* aus dem Jahre 1982. Bush stellt mit ihrer Arbeit die Manipulierbarkeit und Künstlichkeit von musikalischer Stimme in den Vordergrund. Während Stimmtheorien die Stimme oft als authentisch, identitätsstiftend und körperlich konzipieren, ermöglicht das Konzept der musikalischen Stimme als medial-technologisches Phänomen, Fragen der Authentizität und Einzigartigkeit von Stimme zu problematisieren. Stimme in Musik und musikalischer Medialität lässt sich damit als phonographisch-performatives Ereignis begreifen.*

1 Intro

Der Song *Leave It Open* von Kate Bushs drittem Soloalbum *The Dreaming* (1982) spielt auf meinen Kopfhörern. Ich höre Drums, Bass und Klavierakkorde. Meine Wahrnehmung ist jedoch vor allem auf die und von den umherirrenden und verwirrenden Stimmen gelenkt. Eine erste, gespalten und effektiv, singt durch einen Flanger, eine andere Stimme kommt aus dem Hintergrund, gedoppelt von einem Slapback-Delay und in die Höhe transponiert, so dass sie wie eine Kinderstimme klingt. Von rechts nach links zieht ein gehauchter Geisterschwarm weiterer Stimmen mit den Worten „Harm is in us“ durch meine Ohren. Und auf dieses gespenstische Hauchen wiederum reagiert ein Ensemble mit tieferen, eher standfesten Stimmen aus der Mitte des Stereoraums. Mein Hören wird in den Bann gezogen von dieser polyphonen Schar von Stimmen, die aus allen Richtungen singen, ächzen, säuseln und spielen. Bereits dieser Auftakt stellt Bushs Stimme als vielstimmige und phonographische Stimme vor. In den frühen 1980er Jahren begann sie zunehmend mit digitaler Samplingtechnologie zu arbeiten und bezog dabei auch ihre Stimme ein. Kate Bushs experimentelle Arbeit mit Klang und Stimme kann als eine Art Polyphonographie gehört werden.

Wenn wir Bushs Stimme durch *Leave It Open* folgen, stellt sich zu Beginn eine erste wichtige Frage: Handelt es sich in dieser Musik überhaupt um nur eine Stimme, oder gleich um mehrere? Während ich meine eigene Antwort auf diese Frage bereits im Titel dieses Beitrages vorweggenommen habe, muss sie letztlich jede Hörerin und jeder Hörer für sich selbst beantworten. Trotzdem möchte ich bei der Ungewissheit und auch Uneindeutigkeit meiner Antwort verweilen und daran einen weiteren Fragenkomplex anschließen. Meine Untersuchung tangiert die musikalische Stimme bzw. die Suche danach. Dieser Essay ist der Versuch einer Annäherung an die Theoretisierung von Stimme im Kontext ihres Musikmachens. Kate Bush eignet sich als Beispiel für einen solchen Versuch, da ihre Stimme nicht nur hervorragend ‚Musik macht‘¹, sondern zumeist auch in Verbindung mit digitaler Samplingtechnologie entsteht. Ich interessiere mich für die Stimme in der Verschränkung von Musik, Musikmachen und Technologie, denn in dieser Verschränkung lassen sich allgemeingültige Vorstellungen von Stimme (als Ausdruck von Natürlichkeit, Identität, Körperlichkeit, Subjektivität etc.) zur Disposition stellen. Diesem Themenkomplex möchte ich im Folgenden nachgehen. Ich werde zunächst einen kurzen Überblick über den digitalen Synthesizer Fairlight CMI geben, mit dem Kate Bush vielfach gearbeitet hat, um anschließend ihre Stimmarbeit mit Alexander Weheliyes Überlegungen zu phonographischer Musik in Beziehung zu setzen. Zuvor werde ich jedoch in aller Kürze verschiedene Problemfelder rund um das Thema Stimme skizzieren und mein eigenes Verständnis von Stimme, im Besonderen von musikalischer Stimme, näher umreißen.

2 Theorien der Stimme: Versuche und Widerstände

Theorien zur Stimme existieren zuhauf und sind in der Menge zu umfangreich und disziplinär verschieden, um hier ausführlicher erläutert zu werden.² Vielmehr ist es für meine eigene Arbeit³ primär relevant, Problemstellungen von Stimmtheorien anzuführen. Ich kritisiere einige dieser Stimmtheorien, um meinerseits eine Fokussierung auf die musikalische Stimme oder *musicking voice* zu ermöglichen, die bisher meist keine spezifische Beachtung in Theorien der Stimme erfahren hat.

Ein Hauptproblem im theoretischen Umgang mit Stimme kann als Index-Problematik bezeichnet werden. Index ist in diesem Fall ein Zeichen im Sinne von Charles Sanders Peirces Semiotik, welches eine direkte und meist physisch erscheinende Beziehung zu seinem Gegenstand aufweist (Turino 1999, S. 227). Die Stimme wird in verschiedenen Diskursen immer wieder auf eine feste und meist essentialistische Komponente zurückgeführt; es wird eine beständige Quelle oder ein Ursprung der Stimme gesucht. Dieser Ursprung hat, wie in vielen anderen Studien zu (akusmati-

schem) Klang (siehe u.a. Kane 2014; Schaeffer 2017), mit dem Klangkörper, d.h. dem physikalischen und akustischen Ort der Entstehung der Stimme zu tun. Dies ist ein Problem des Index, der auf einen Körper verweist, denn die Stimme wird in einem solchen Fall primär durch ihre Körperlichkeit definiert (siehe u.a. Barthes 2013; Eidsheim 2015). Ich negiere nicht, dass die Stimme von einem Körper (menschlich oder nicht-menschlich) aktiviert werden muss. Aber eine essentialistische Lesart, die Stimme auf Körperlichkeit reduziert, ist für meine Frage nach der musikalischen Stimme zu kurz gegriffen, denn auch Musikmachen lässt sich nicht auf Körperlichkeit, Physiologie oder Akustik reduzieren.

Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren hartnäckigen Konstante in vielen Theorien, die die Stimme auf Subjektivität reduzieren. Dort wird Stimme vielfach metaphorisch gedacht, und sie bezeichnet ein Subjekt im Sinne einer politischen Theorie (z.B. Cavarero 2005). Vergessen wird, wie Stimme als musikalische, klangliche und eigene Figur teilweise unabhängig von Persönlichkeit oder Subjektivität agiert. In diesen beiden Fällen eignet sich Stimme – zumal die musikalische Stimme – nicht als Index für eine stabile Konstante, sondern stellt sich immer komplexer dar, als es die einfache Beziehung zu a) Körper oder Physiologie und b) Subjektivität suggeriert.

Ein weiteres Problem, das sich durch viele Stimmtheorien zieht, ist die Uneinigkeit darüber, was mit Stimme überhaupt gefasst werden soll. In den meisten Fällen (Connor 2000; Derrida 2003; Cavarero 2005; Dolar 2006, um nur einige kanonisierte Theorien zu nennen) ist mit Stimme die sprechende oder gesprochene Stimme gemeint, eine Stimme also, die primär mit Sprache zu tun hat und mittels linguistischer Theorien entworfen wird. Im Falle der musikalischen Stimme – wie ich mit Kate Bush exemplarisch zeige – handelt es sich demnach um ein anderes Grundverständnis von Stimme. Genauso wie Musik ein anderes Funktions- und Affektions-system bedient als Sprache im Allgemeinen, unterscheidet sich die musikalische Stimme von der gesprochenen Stimme (Middleton 2003). Die Musikstimme hat keine primäre Kommunikationsfunktion, sondern kommt zum Vorschein im Prozess musikalischer Performativität.

Die Performativität von Stimme wurde in der Theaterwissenschaft und vor allem in den Performance und Opera Studies theoretisch erarbeitet. Hier lassen sich im deutschen Sprachraum Doris Kolesch, Jenny Schrödl und Sybille Krämer als wichtige Theoretikerinnen nennen (Kolesch & Schrödl 2004; Kolesch & Krämer 2006; Schrödl & Kolesch 2018). Für meine Überlegungen sind darüber hinaus die Arbeiten von Michelle Duncan, Annamaria Cecconi und Mary Ann Smart von Bedeutung, die je auf die musikalische Wirkmächtigkeit und Performativität von Stimme zielen und Stimme als spezifisch musikalische Figur in den Fokus rücken (Duncan 2004;

Cecconi 2005; Smart 2005). Ich möchte diese musikalischen Theorieentwürfe von Stimme mit Überlegungen zu Klangtechnologie und der Produktion sowie Reproduktion von Stimme verknüpfen.

2.1 Phonographien

Ein theoretischer Ausgangspunkt meiner Überlegungen findet sich in Alexander Weheliyes Buch *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity* (Weheliye 2005). Weheliye ist hier primär daran interessiert, einer allgemeinen Erzählung von Modernität, die nahezu ausschließlich als „Whiteness“ gedacht wird, eine (negative) Ko-Konstitution von „Blackness“ entgegenzusetzen und dementsprechend den Narrativen von Modernität eine Perspektive hin zu „Race“ zu ermöglichen. Weheliye sucht ein solches alternatives Narrativ in afro-diasporischen Musikkulturen und Sound-Technologien (man könnte hier zum Beispiel an Dub, DJing oder spezifische Klangproduktionsverfahren bei Motown denken). Weheliye zeigt, inwiefern Modernität in afro-diasporischer Kultur mitgedacht ist und wie über musikalische und sonische Praktiken des Phonographischen Modernität anders denkbar wird. Diese ‚vergessene‘ Erzählung, die Weheliye *Sonic Afro-Modernity* nennt, ist nicht lediglich eine Kehrseite von Modernitätsnarrativen, sondern fokussiert (statt Sprache und Whiteness) Technizität und Sonics von Black Musics. Weheliye ist für die Frage nach Stimme und ihrer musikalischen Manipulation daher vor allem vor dem Hintergrund der (genealogischen) Verschränkung von Musik, Klang und Technologie von Interesse. Seine Überlegungen zu den phonographischen Bedingungen von (afro-diasporischer) Musik resoniert auch mit Johannes Ismaiel-Wendts Studien zu „MusikmachDingen“ (Ismaiel-Wendt 2016). Es geht hier, wie auch bei Kodwo Eshun und im Anschluss bei Rolf Großmann, um die Frage nach dem musikalischen und klanglichen „engineering“ von Sinnen und Körpern, die sich in Klangtechnologien und deren Praktiken festsetzen (Eshun 1998; Großmann 2014). In der Untersuchung von Musik im Sinne der MusikmachDinge, die immer schon phonographisch gedacht sind, lässt sich Musik als technologisch vorgeformt verstehen. Eine Untersuchung von MusikmachDingen geht daher einher mit einer Problematisierung von Kategorien wie Natürlichkeit, Authentizität oder Originalität musikkultureller Praxis, da Musik hier sowohl performativ als auch phonographisch gedacht wird. Wenn, wie Weheliye argumentiert, Musik auch immer schon phonographische Arbeit bedeutet, macht es wenig Sinn, nach einer Ursprünglichkeit oder Anfangserzählung (z.B. Oralität) zu fragen. Stattdessen werden Musik und ihre Technologien vielmehr nach soziokulturellen Funktionen, Affekt oder den inhärenten Formationen oder Vorstellungen von Race, Gender, Sound oder Musik befragt. Weheliye und andere (siehe u.a. Moten 2003; Stadler 2010) argumentieren, dass die Konstituierung von phono-

graphischer Musik seit dem 20. Jahrhundert nicht ohne eine (vergessene) Idee von „sonic Afro-modernity“ (Weheliye 2005, S. 6) denkbar ist. Es ließe sich im Anschluss also argumentieren, dass phonographische Musikpraktiken und -techniken von afro-diasporischer Kultur sich durch weite Teile der MusikmachDinge von Popmusik ziehen – unabhängig davon, ob die Musik, die damit gemacht wird, als spezifisch ‚Weiß‘ oder ‚Schwarz‘ codiert ist. In diesem Sinne ist Weheliyes Arbeit auch für die Frage nach Stimme und den spezifischen Fall Kate Bush von Interesse.

Kate Bushs Stimm- und Klangarbeit mit dem Fairlight CMI lässt sich klangtechnologisch unter anderem über die wegweisenden Entwicklungen im Dub nachvollziehen. Im Dub-Studio (z.B. bei King Tubby) finden sich viele Poptechnologien vorgeformt, etwa die Arbeit mit Temporalität (Echo, Reverb, Delay etc.), die Idee von Versioning und Remix (Simultaneität und Manipulation von musikalischem Material), das Overdubbing oder die Arbeit mit Raumeffekten. Klangtechnologie vom Dub aus zu denken ermöglicht außerdem eine philosophische Problematisierung von Klang im Moment der Reproduktion. Weheliye spricht deshalb nicht von Reproduktion von Musik und Klang innerhalb seiner Theorie der Phonographie, sondern begreift Reproduktion auch als Produktion eines (musikalischen) Ereignisses. Im Dub lässt sich demnach nicht von Originalität und Ursprünglichkeit sprechen: Jeder Klang ist stets medial vorbereitet. Er wird im Klangereignis zwar als singular wahrgenommen, ist aber immer schon reproduziert.⁴ Daher wäre es angebrachter, Dub und MusikmachDinge im Allgemeinen, u.a. das Fairlight CMI und die stimmliche Arbeit Kate Bushs, auch hauntologisch⁵ zu denken. Für die Frage nach der Stimme ist diese Perspektive des Phonographischen vor allem bedeutsam, um reduktive Theorien von Stimme zu problematisieren, die Stimme lediglich indexikalisch als Anzeichen von Identität, Körper oder Subjektivität hören.

Ich möchte im Unterschied dazu mit Weheliye die musikalische Stimme als performativ *und* phonographisch denken. Vor allem die Stimme in der Musik überschreitet eine theoretische Reduktion auf Identität, Körper oder Subjektivität. Wenn Stimme musiziert, wenn sie mit der Performativität von Musik in Berührung kommt und von dieser getragen wird, dann bewegt sich die Stimme weg von Fragen nach einem (fiktiven) Ursprung und stellt sich stattdessen als affektierende und affektierte Figur dar. In diesem Sinne wird die Stimme in der Musik selbst zu einer Maschine, die zwar zumeist von einem Körper hervorgebracht wird, jedoch autonom mit der Musik agiert oder selbst zum Agens von Musik wird. Kate Bush ist, wie Katherine Angel schreibt, an der Performativität und Künstlichkeit von Stimme besonders interessiert: „She is interested in what a voice is, and what it can do. She uses her voice like an instrument to rend and tear, to sometimes painful effect“ (Angel, o.D.). Wenn Weheliye also behauptet, jede Re/produktion von Klang sei „technological, whether

it emanates from the horn of a phonograph, a musical score, or a human body“ (Weheliye 2005, S. 7), dann stellt sich für mich die Frage, wie es sich hier mit der Stimme als klangliche und vor allem musikalische Entität verhält. Kann die Stimme in *Leave It Open* als Re/produktion gedacht werden? Was passiert mit Kate Bushs Stimme? Und wie kann diese theoretisiert werden? Lassen sich die Stimmen, die im besagten Song zumeist polyphon erscheinen, als Repräsentation oder Mediation ihrer Stimme lesen? Oder entsteht hier gar eine eigene Entität, die teils unabhängig von Subjektivität und Körper der Sängerin agiert und ein Eigenleben annimmt?

3 Kate Bush und das Fairlight CMI

Spätestens mit ihrem drittem Album *Never for Ever* (1980) vollendet Kate Bush ihre Entwicklung hin zu einer Musikerin, die das Tonstudio mit all seinen Möglichkeiten in ihre Kunst einbezieht. Sie experimentiert zunehmend mit den neuen Entwicklungen digitaler Musiktechnologie, wie u.a. dem Synthesizer Fairlight CMI. Die Arbeit mit Klang und das Experimentieren im Studio sollten nicht nur Auswirkungen auf ihre Kompositionen haben, sondern auch die Arbeit mit ihrer Stimme grundlegend beeinflussen. Ich möchte zunächst einen kurzen Überblick über das Fairlight CMI geben, um die klangtechnologischen Möglichkeiten dieses spezifischen Musikmach-Dings (Ismaiel-Wendt 2016) nachzuvollziehen.

3.1 Fairlight CMI

Das Fairlight CMI (Computer Music Instrument) wurde 1979 eingeführt und zählte zu den ersten kommerziell erhältlichen digitalen Synthesizern. Es initiierte eine Wende in der Musikproduktion, weil mit Mikrofon, Presets und dem Einzeichnen von Wellenformen am Bildschirm Klang aufgenommen, manipuliert und nahezu verzögerungsfrei wiedergegeben werden konnte. Da die Arbeit mit digitalen Schallsignalen als präziser und schneller galt, löste das digitale Aufnehmen und Bearbeiten von Klang zumindest theoretisch die analogen Tonbandmaschinen ab.⁶

Auch wenn die Firma Fairlight (gegründet von den Ingenieuren Kim Ryrie und Peter Vogel) in Australien ansässig war, stießen die ersten Fairlight CMIs vor allem in Großbritannien auf Interesse. Grund dafür war wohl auch die BBC, die nicht nur eine frühe Demonstration des neuen Musikinstruments im Fernsehen ausstrahlte, sondern ab 1981 auch im Studio des BBC Radiophonic Workshop ein CMI für die dort tätigen Komponist*innen und Sounddesigner*innen bereitstellte.⁷ Das Fairlight fand zudem im ehemaligen Genesis-Sänger Peter Gabriel einen prominenten Abnehmer,

der das Gerät ebenfalls schon 1982 im britischen Fernsehen vorstellte. In der *South Bank Show* wird Gabriel während der Arbeit an seinem vierten Soloalbum *Security* (1982) begleitet.⁸ Auf dem Fairlight CMI nimmt Gabriel verschiedenste Sounds (u.a. Stimme, das Zerschlagen von Glas oder das Traktieren von Metallrohren) auf und prozessiert diese quasi verzögerungsfrei. Anschließend spielt er die aufgenommenen Sounds auf dem angeschlossenen Keyboard auf unterschiedlichen Tonhöhen. Seine noch zuvor unverarbeitet gehörte Stimme – er quietscht ein „Mummy“ ins Mikrofon – ist nunmehr auf dem Monitor als Wellenform zu sehen und kann anschließend auf der Klaviatur als Sample gespielt werden und wird so zum eigenständigen Musikinstrument. Gabriel nutzte sein Fairlight CMI von da an als Klanggeber für seine orientalistisch geprägte ‚Weltmusik‘.⁹ Allerdings war er nur eine*r von vielen Musiker*innen der frühen 1980er Jahre, die das neue Instrument für sich entdeckten. Andere prominente Beispiele sind u.a. Yello, Klaus Schulze, Ryuichi Sakamoto und nicht zuletzt The Art Of Noise und ihr Mitbegründer Trevor Horn, der digitales Sampling auch in von ihm produzierten Bands wie z.B. Yes oder Frankie Goes To Hollywood nutzte.¹⁰

Die neugewonnene Faszination für die digitale Musiktechnik, vor allem für das mehr oder minder intuitive Aufnehmen und Bearbeiten von Klängen, demonstrierte auch Herbie Hancock medienwirksam in der amerikanischen *Sesame Street*. Während Gabriel in der zuvor erwähnten Fernsehsendung das Fairlight CMI als neues Werkzeug für die Erschaffung großer Musikentwürfe einführte, verfolgte Hancocks Demonstration eher ein pädagogisches Ziel, indem er einer Gruppe von Kindergartenkindern die Grundlagen des digitalen Samplings erläuterte.¹¹ Das Video beginnt mit einem Close-up auf die Sequencer-Funktion des CMI (Page R) und zeigt Hancock, wie er auf dem Keyboard über einen programmierten Loop improvisiert (siehe Abbildung 1).¹² Wie Peter Gabriel nimmt auch Hancock eine Stimme auf, nämlich die eines Mädchens. Er lässt es seinen Namen ins Mikrofon sprechen und demonstriert im Anschluss, wie das digitale Soundsignal in Sekundenschnelle auf der Klaviatur musikalisch nutzbar gemacht werden kann. Die Stimme wird so als Klangereignis an die ungläubige und amüsierte Gruppe der Kinder wiedergegeben. Mit der Stimme auf der Klaviatur erlaubt sich Hancock nun Späße und spielt die Stimme in hohen und tiefen Registern inklusive Time-Stretching. Die Kinder sind von dieser verfremdeten Stimme angetan, lachen leicht verschreckt, und die Moderatorin fragt: „What happened to your little voice?“ Hancock spielt weiter, lässt die Stimme loopen und doppeln, spielt mit ihr Akkorde und lässt sie somit vielstimmig erklingen. Gespenstischer wird es, als die Stimme rückwärts erklingt, sich selbst verfolgt, und zum Schluss eine ganz Schar von Stimmen den Namen des Mädchens (Tatyana Ali) im Ensemble singt.



Abbildung 1: Herbie Hancock demonstriert das Fairlight CMI in der *Sesamstraße* (1983). Screenshot aus dem YouTube-Clip (siehe Anm. 11). Im Hintergrund sieht man den typischen Desktop-Bildschirm, mit dem das Fairlight (u.a. per Griffel) programmiert werden kann. Der Prozessor des CMI befindet sich in diesem Modell in der Klaviatureinheit.

In beiden Videos interessiert mich das Fairlight vor allem als Stimmgenerator bzw. Stimmen-MusikmachDing. Sowohl Gabriel als auch Hancock nutzen den Klang der Stimme, um die Möglichkeiten digitaler Samplingtechnologie zu demonstrieren. Es kann gleichsam als Konstante betrachtet werden, dass Stimme unweigerlich mit neuer Aufnahmetechnologie in Berührung kommt, denn die Reproduktion von Stimme hat immer schon eine zentrale Funktion in der langen Geschichte von Klangtechnologien gespielt oder diese gar mit hervorgebracht (siehe Sterne 2003).

Die Faszination für computer- und somit fremdgesteuerte Stimmen findet sich auch in den Presets des Fairlight CMI. Diese vorprogrammierten Sounds waren – neben der Sequencer- und Inputfunktion – die wichtigsten Neuerungen, mit denen sich das Fairlight in die Popmusikgeschichte eingeschrieben hat: Auf 8 Zoll großen Flop-

py Disks fanden sich seit der ersten Generation des CMI (1979) verschiedenste Sound-Presets, mit denen Kompositionen erarbeitet werden konnten, und die zum Manipulieren bereitstanden. Gegliedert wurden die Disks meist nach Instrumentenkategorie oder Klangquelle, u.a. Bass, Drums, Brass, Keyboard, Strings, Effects, Weather, Guitars, Percussion, Woodwind, Pianos, Choral, Cymbals, Bells, Animals, Plucked, Reeds.¹³ Das bekannte Orchestra-Stab-Preset ORCH2, das einer Aufnahme von Igor Stravinskys *Der Feuervogel* entstammt, hat es zum Beispiel dank der Single *Planet Rock* (1982) von Afrika Bambaataa and The Soul Sonic Force auf zahlreiche Hip-Hop- und Electro-Funk-Platten der 1980er Jahre geschafft.¹⁴

Auch das Preset ARR1 hat sich in der Popmusikgeschichte sedimentiert und taucht unter anderem auf Einspielungen wie *Moments in Love* (The Art of Noise, 1983), *Appetite* (Prefab Sprout, 1985) oder *Shout* (Tears for Fears, 1985) auf. Die spezifische Floppy Disk, die die Stimmsounds versammelt und auf der sich ARR1 wiederfindet, ist mit HUMANS1 betitelt.¹⁵ Das unverkennbar gemachte Sample, dieses „breathy, voice-like instrument[,] became a focal-point sound in the 1980s synth-pop genre“ (Bennett 2019, S. 21) und ist tatsächlich die aufgenommene Stimme einer Sängerin. In Sampling- und Synthesizerforen kursieren Geschichten von Tom Stewart, der als Student die Sängerin Sarah Cohen unter Leitung von Martin Wesley-Smith am Sydney Conservatory of Music für die CMI Sample-Library aufgenommen haben soll.¹⁶ Das prägnante und viel genutzte Preset-Sample ARR1 hat also offenbar einen ‚Gesangskörper‘ in der unbekannt gebliebenen Sarah Cohen und kursiert seit der Aufnahme im Jahre 1980 als SARRAR, also als Sample, in den Musikkulturen. Zu hören ist ARR1 zum Beispiel prominent auf *Zoolookologie* (Jean-Michel Jarre, 1984).¹⁷ ARR1, ORCH2 und andere Preset-Sounds der Fairlight CMI-Serie prägten große Teile der Popmusik in den 1980er Jahren und können damit sicherlich als bedeutende klangliche Signaturen der Popkultur bezeichnet werden. Digitale Soundtechnologie setzt sich hier also im kollektiven Hörbewusstsein fest. Dies lässt sich auch in anderen ‚gehauchten‘ Stimmen im Pop der 1990er Jahre verfolgen, so zum Beispiel im R&B (u.a. bei Janet Jacksons *Velvet Rope*), im Trance (u.a. bei Kai Tracid oder Solar Quests *Into the Machine*) sowie in jüngerer Clubmusik der letzten zehn Jahre (u.a. Visionists *Pain* oder *I'm Fine*).¹⁸

Auch im Kontext der Kunstmusik fand das Fairlight CMI Verwendung. Hier ist u.a. das Stück *A Capella* (1995-97) von John McGuire für Sopran und Tonband zu nennen. Für dieses nahm McGuire im Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln die Sängerin Beth Griffith mit dem Fairlight CMI auf. Die aufgezeichneten Samples (von drei Vokalen: a, e, u) fungieren in der Komposition als eigenständige Musikinstrumente, mit denen Griffith dann in der Live-Situation und auch auf der Aufnahme singt. Griffiths Stimme wird demnach als Instrument

gehandhabt; sie wird im Samplingprozess abstrahiert, vervielfältigt und zum musikalischen Material. McGuire stellt zur Arbeit an *A Capella* fest: „Die Idee war, dass sie [Griffith] mit sich selbst singt“¹⁹. In *A Capella* können wir also ähnlich wie bei Sarah Cohen und dem Sample ARR1 einer Sängerin zuhören, die nicht nur die Technik des Singens beherrscht, sondern deren Gesang wiederum technologisch, fern- und fremdgesteuert ist. Beth Griffith singt in *A Capella* ‚als‘ und mit dem Sequencer. Ihre Stimme oszilliert durch die Klarheit des Klanges immer wieder zwischen Sinustongenerator und menschlichem Körper.

Im Folgenden möchte ich mich intensiver mit Kate Bushs Fairlight CMI-Experimenten auseinandersetzen und vor allem die Produktion und Manipulation von Gesang und Stimme in den Blick nehmen. Bush war eine der ersten Musikerinnen in Großbritannien, die sich intensiv mit dem Fairlight CMI und den Neuerungen des digitalen Samplings auseinandersetzten. Gerade ihre Arbeit als Produzentin im Tonstudio kann als Gegengerählung zu den oft männlich geprägten Narrativen gesehen werden, in denen Soundtechniker (Tom Stewart) oder Komponisten (John McGuire) die Stimmen von Sängerinnen zum musikalischen und klanglichen Material für ihre je eigenen technischen und künstlerischen Visionen genutzt haben.

3.2 Die vielen Stimmen der Kate Bush

Nach dem Erfolg des Albums *Never for Ever* (1980), das vor allem durch den Hit *Babooshka* populär geworden ist, widmete sich Kate Bush *The Dreaming*. Das Album von 1982 setzte die Arbeit mit experimenteller Studioteknik, die schon *Never for Ever* wesentlich geprägt hatte, fort. Diesmal jedoch produzierte Bush das Album größtenteils in Eigenregie. Schon deshalb nimmt *The Dreaming* in ihrem Gesamtkatalog eine besondere Stellung ein: Es ist experimentierfreudiger als *Never for Ever* und das 1985 erschienene *Hounds of Love*, und es weist Bush erstmals dezidiert als Studiomusikerin und Produzentin aus. Ihre Arbeit mit dem Fairlight CMI war auf *Never for Ever* bereits in Songs wie *Army of Dreamers* (Sounds nachladender Gewehre) und *Babooshka* (Zerbrechen von Glas) zu hören.²⁰ Auf *The Dreaming* ist das Fairlight CMI vermehrt genutzt und auf sieben der zehn Titel vertreten, u.a. in den blechernen Trompetenklängen und eingeworfenen vokalen Samples („ooh“) auf *Sat in Your Lap*, in der flächigen Synth-Begleitung und den an Orchestra-Stabs erinnernden Einschüben auf dem Titelsong des Albums oder auf *All the Love*. Auf letzterem singt der Chorknabe Richard Thornton „we needed you“, begleitet von eingespielten Hauchern, die stark an das SARRAR-Sample erinnern.



Abbildung 2: Kate Bush am Fairlight CMI.
Quelle: <https://reverbmachine.com/blog/kate-bush-synth-sounds/> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].

Für meine Frage nach der musikalischen Stimme ist das Album relevant, weil es Kate Bush als Sängerin in eine faszinierende Position versetzt, von der aus sie ihre eigene aufgenommene, d.h. reproduzierte Stimme abstrahiert, manipuliert und mit dieser als klangliches und musikalisches Material experimentiert. Bush ist für die Frage nach Stimme und dem Problematisieren von Ideen der Natürlichkeit und Authentizität auch schon vor ihrem Einsatz von Stimm- und Klangtechnologien von Interesse, denn bereits auf den vorherigen Alben kann ihre Stimmarbeit als experimentell bezeichnet werden. Ihre Stimme wurde oft als einzigartig gehört, als „eerily versatile“, „superhuman“ (Gordon 2005, S. 40) und „unearthly“ (Reynolds 2014) beschrieben. Durch diverse Gesangstechniken (extremer Ambitus, Kreischen, Schreien, Flüster- und Sprechgesang etc.) macht sie ihre Stimme im Singen abstrakt. Dies wiederum kann als generelle Praxis der Musikstimme betrachtet werden: Singen abstrahiert jede Idee von natürlicher Stimme, denn im Musikmachen ist Stimme immer schon performativ. Diese

Idee, dass Singstimme immer schon denaturiert ist, ist in der Stimpmpädagogik und -praxis meist selbstverständlicher als in der Theorie. In einem Interview spricht Bush selbst von ihrer Stimme als musikalischer Entität, die kontrolliert und bearbeitet werden kann. Auf die Feststellung, dass ihr Gesangsstil sich immer wieder ändere, antwortet sie: „I purposely try to do that because I do feel that every song comes from a different person, really, so this is one way of making something different about it. I like to ‚create‘ voices“ (Bush in *Electronics & Music Maker* 1982, S. 46). Damit wird auch klar, dass Bush ihre Stimme in der musikalischen Arbeit beinahe unpersönlich denkt und ihr verschiedene Rollen und plurale Personen und Körper zuspricht bzw. ‚zusingt‘. Durch den Einsatz von digitalem Sampling und durch tech-

nologische Vervielfältigung und Manipulation mit dem Fairlight CMI wird diese (inhärente) Unnatürlichkeit oder Künstlichkeit der Stimme noch betont.

Hören wir z.B. genauer in *Leave It Open* hinein.²¹ Hier begegnet uns neben Drums, Klavier und Bass (späterhin auch Streichern und Gitarren) vor allem eine Landschaft aus diversen Stimmen: gesungen durch einen Flanger-Effekt, quietschend in ein kurzes Delay getaucht und mit reichlich Reverb säuselnd, gehaucht und wie ein Schwarm vorbeiziehend; tiefere Stimmen, die uns aus der Mitte des Klangraumes im Chor entgegenströmen. Anderswo sind Stimmen verzerrt, werden geschrien oder gejault, wirbeln herum oder fügen sich zu rhythmischen Gruppen zusammen. Gegen Ende sind gar gedoppelte Stimmen zu hören, die rückwärts zu singen scheinen. All diese verschiedenen Stimmen überholen sich, sind teilweise über- oder nebeneinander simultan geschichtet. Im Refrain beispielsweise interagieren verschiedene Stimmen miteinander, bewegen sich aufeinander zu, fungieren als Soundeffekte und geistern durch den Stereoraum. Zu den Stimmen auf *Leave It Open* schreibt Kate Bush in einem Fanclub-Newsletter von 1982:

There are lots of different vocal parts, each portraying a separate character and therefore each demanding an individual sound. When a lot of vocals are being used in contrast rather than „as one“, more emphasis has to go on distinguishing between the different voices, especially if the vocals are coming from one person. To help the separation we used the effects we had. When we mastered the track, a lot more electronic effects and different kinds of echoes were used, helping to place the vocals and give a greater sense of perspective. (Bush 1990, o.S.)

Die Idee der unterschiedlich klingenden Stimmen ist also bedingt durch narrative und textliche Entscheidungen. Indem Bush verschiedene Stimmsounds für verschiedene im Song angedeutete Gefühle oder Charaktere nutzt, verwebt sie die textliche mit der musikalischen Ebene. Es ist aber interessant, dass in der raumakustischen und klanglichen Separierung der Stimmen auch eine Idee von stimmlicher Differenz mitschwingt, „the difference in my voice“, wie Bush an anderer Stelle sagt (*Electronics & Music Maker* 1982, S. 46). Es ist ihr wichtig, dass die Stimmen nicht nur im Klangbild voneinander zu differenzieren sind, sondern darüber hinaus von einer vermeintlichen ursprünglichen Stimme differenziert oder abstrahiert erscheinen. Die Stimme büßt in diesem Prozess nichts von ihrer Wirkmächtigkeit ein, sondern wird als eigenständige Gestalt in der Musik wahrgenommen. Dafür ist, so Bush, die Arbeit mit Effekten und Echos (hierunter verstehe ich alle vorher beschriebenen Mechanismen wie Delay, Reverb, raumakustische Varianz etc.) von Bedeutung, um die Stimmtracks jeweils voneinander zu differenzieren. Wichtig ist, wie Bush die Stimme

als musikalischen Klang beschreibt: Sie verweist auf die musikalischen Qualitäten einer Stimme und eben nicht auf sentimentale und indexikale Kausalitäten.

Die Stimmen in *Leave It Open* sind zwar auf ihre je eigene Weise abstrahiert – d.h. manipuliert und verfremdet –, aber dennoch werden sie als stimmliches Ereignis gehört. Sie werden von der Komponistin und Produzentin und auch von den Hörer*innen als klingendes und spezifisch musikalisches Material wahrgenommen. Was beim Hören dieser diversen Stimmen dann zunehmend auffällt, ist, dass wir nicht ‚einer Stimme Kate Bush‘ lauschen, sondern eher den vielen unterschiedlichen Stimmtracks, die Bush im Mix und anschließend im Master miteinander verwebt und interagieren lässt. Die meisten dieser Stimmen sind erkennbar als vokales Timbre der Künstlerin, denn nur wenige Stimmen (z.B. die männlichen im Chor) wurden von anderen Personen eingesungen.²² Doch im Prozess des Aufnehmens und Samplens produziert, bearbeitet und verfremdet Bush ihre Stimme. Es ist dieses Spielen mit der Stimme im Studio, das für mich die Problematik einer theoretischen Erörterung von Stimme – vor allem in Bezug auf Musik – erneut in den Vordergrund rückt. Beim Hören frage ich mich, wie Stimme, die in der Theorie oft als singulär, authentisch und identitätsstiftend gedacht wird, von Kate Bush zur Disposition gestellt wird. Was geschieht mit ihrer Stimme, und wie kann diese theoretisiert werden? Lässt sich ihre ursprüngliche Stimme von deren technologischer Manipulation und Reproduktion unterscheiden? Oder wird ihre Stimme mit Hilfe der technischen Abstraktion selbst zu einer Art Musikmaschine?

4 Künstliche Stimme/n

„We let the weirdness in“ singt die letzte Stimme, mehr oder weniger unverständlich, zum Ende von *Leave It Open*. Das Thema der „Weirdness“ zieht sich durch *The Dreaming*, verweist aber nicht nur auf die Tradition der Gothic folk tales, in denen sich Bushs Musik immer wieder aufhält. Weirdness heißt im Fall von *Leave It Open* und der Frage nach der Stimme auch Andersheit und Differenz. Die Weirdness, die die rückwärts aufgenommene und vorwärts abgespielte Stimme zum Ende des Songs besingt, sucht auch die Stimme als singuläre Entität heim und damit die problematischen Konzepte von Stimme, die ich zuvor skizziert habe. Digitales Sampling ermöglicht es Bush, ihre Stimme als klangliches Material zu behandeln wie jedes andere Geräusch oder jeden musikalischen Klang. Durch die phonographische Arbeit kann die immanente Differenz der musikalischen Stimme zum Vorschein gebracht werden; Bush selbst nennt das „the space in between“, ein Raum, der sich in der polyphonographischen Stimme öffnet (Electronics & Music Maker 1982, S. 46-47).

In *Leave It Open* wird diese unheimliche Stimme offen gelassen, ihre Ambiguität betont: „We let the weirdness in“.²³

Die Stimme wird demnach einerseits in der Studioarbeit entmystifiziert, weil sie akustisch gesehen lediglich Klangmaterial ist. Andererseits weiß Kate Bush als Sängerin selbstverständlich um die Wirkmächtigkeit von gesungener und musikalischer Stimme, und sie weiß der inhärenten Weirness der Stimme Geltung zu verschaffen: Die musikalische Stimme ist anders zu begreifen als die Sprechstimme, denn sie wird in der Musik ‚gespielt‘. Damit ist sie ein Instrument von Sänger*innen, auch wenn sie darauf nicht reduziert werden kann. Im musikalischen Kontext existiert Stimme also nicht bloß, sondern muss im musikalischen Akt (z.B. im Singen) immer erst performativ hervorgebracht und *ins Spiel* gebracht werden. Dieses performative (Musik-)Spiel ist auch unabhängig von technologischen Manipulationen der Stimme möglich und wird so in bestehenden Stimmtheorien durchaus diskutiert (siehe u.a. Eidsheim 2015; Schrödl & Kolesch 2018). Im Falle von Kate Bush ist interessant, wie Stimme gleichzeitig produziert und reproduziert wird. Durch die Manipulation von Stimme wird die Frage nach der ursprünglichen Stimme, die sogar in aufgezeichneter Form zunächst zur Künstlerin zu gehören scheint, uninteressant. Denn selbst die aufgenommene Stimme zeigt sich als performative und somit immer schon als sich selbst-entfremdende, dem Selbst entfliehende Stimme. Der Flanger-Effekt vervielfacht den Input und lässt uns wie auch die Sängerin nicht nur mit einer Stimme, sondern mit mehreren Stimmen zurück. Wir können zwar weiterhin sicher sein, dass wir Kate Bush und ‚ihre‘ Stimme hören, weil wir ihre Art zu singen kennen und ihr Timbre zu differenzieren vermögen. Aber wir hören ihren Gesang als musikalische Figur, die sich selbst genügt und über einen fixierbaren Index (Körper, Identität, Subjektivität) hinausweist. Jason Stanyek und Benjamin Piekut bezeichnen das als rhizophonische Qualität aufgezeichneter Musik: die Möglichkeit phonographischer Musik, lineare Zeit außer Kraft zu setzen (Stanyek & Piekut 2010). Phonographie ermöglicht unmögliche Zeitlichkeiten, wie z.B. die gespenstische Vervielfältigung von Kate Bushs Stimme/n durch die Re/produktion von Gesang (Blake & van Elferen 2015). Durch diese phonographische Arbeit mit digitalem Sampling beschwört Bush das Andere, Ungekannte und Nicht-Singuläre der musikalischen Stimme. Sie hält die Stimme offen für die Künstlichkeit, die die Stimme zur Musik führt.

5 Outro

Die musikalische Stimme kommt zustande im Spiel musikalischer Performativität. Diese wird keinesfalls von Musiktechnologie unterminiert, sondern findet mit ihr und in ihr bereits statt. Das geschieht einerseits in der Studioarbeit Kate Bushs, wenn

sie mit Klang und Stimme ihre Kompositionen kreiert. Andererseits ist musikalische Performativität auch bereits in MusikmachDingen vorgeformt, in Presets, Anweisungen und Affordanzen, die zum Musikmachen animieren (Fabian & Ismaiel-Wendt 2018). Darüber hinaus ist die musikalische Performativität von Stimme auch im Akt der Rezeption von Bedeutung. Die Stimme hat hier einen (spezifisch musikalischen) Effekt auf die Hörenden. Was also an Kate Bush und ihrer Arbeit mit Stimme fasziniert, ist, dass Performativität und Phonographie zueinander finden und miteinander verschränkt sind. Es wird in der phonographischen Arbeit also nicht irgendeine Stimme von Kate Bush bloß repräsentiert oder vermittelt, sondern in der phonographischen Situation des Musikmachens wird die Stimme zu einer eigenständigen Musikmaschine.

Hier nähere ich mich wieder Weheliyes Überlegungen zur Phonographie, aber auch Fred Moten, der schreibt: „[T]here is no performance in the absence of recording“ (Moten 2003, S. 81). Zwar geht es in diesem Zitat nicht per se um die Stimme und ihre phonographische Konstitution, sondern um eine generelle Konstitution von Black subjectivity, die bei Moten zwischen Ideen von Subjekt („performance“) und Objekt („recording“) angesiedelt ist. Ähnlich wie Weheliye ist Moten eher an einer Ästhetik von Black musics interessiert als an der spezifischen Stimme einer (in diesem Fall) weißen Sängerin. Dennoch möchte ich seine Feststellung auf Kate Bush anwenden und die besagte phonographische Konstitution, also das Zusammendenken von Performativität und Reproduktion, für eine Theorie der Stimme in der Musik nutzbar machen.

In Bushs Studioarbeit zeigt sich ihre Stimme als musikalische Entität, die nicht als natürlich, authentisch oder ursprünglich gehört werden kann. Diese Entität ist nicht singular fixierbar, sondern sie macht Musik und ist deshalb eine performative Figur, die im Spiel mit der Künstlerin, dem Fairlight CMI und auch mit den Hörenden Musik macht. In diesem Musikmachen bahnt sich für einen kurzen Moment eine eigenständige Gestalt an. Die polyphone Stimme Kate Bushs wird dann zu einer Art Musikmaschine selbst – nicht ganz Kate Bush, nicht ganz Fairlight CMI, nicht ganz Körper und nicht ganz Maschine, sondern musikgemachte und musikmachende Stimme.

Literatur

- Angel, Katherine (o.D.): On Kate Bush. Five Dials. <https://fivedials.com/reportage/on-kate-bush/> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- Annis, Matt (2016): Instrumental Instruments: The Fairlight. In: Red Bull Music Academy Daily. November 11. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/11/instrumental-instruments-fairlight?fbclid=IwAR0vCGHlsfdxdWtOn3K9iBFkLtxtFSrXT5Y2b70jUpitZ0BR6HVWT4fY2ul> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- Barthes, Roland (2013): Die Rauheit der Stimme. In: Roland Barthes. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 269-278.
- Bennett, Samantha (2019): Constructing Records: Sound Recording and Production Technologies at the Turn of the 1980s. In: Modern Records, Maverick Methods : Technology and Process in Popular Music Record Production 1978–2000. New York: Bloomsbury Academic. S. 19-36.
- Blake, Charlie; van Elferen, Isabella (2015): Sonic Media and Spectral Loops. In: Technologies of the Gothic in Literature and Culture. Hrsg. von Justin D. Edwards. New York: Routledge. S. 60-70.
- Bush, Kate (1990): About The Dreaming. Gaffa.org. <http://gaffa.org/garden/kate14.html> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- Cavareo, Adriana (2005): For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression. Stanford, California: Stanford University Press.
- Cecconi, Annamaria (2005): Theorizing Gender, Culture, and Music. In: Women and Music: A Journal of Gender and Culture. 9/1. S. 99-105.
- Connor, Steven (2000): Dumbstruck – A Cultural History of Ventriloquism. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1995): Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Derrida, Jacques (2003): Die Stimme und das Phänomen. 1. Auflage der Neuübersetzung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dolar, Mladen (2006): A Voice and Nothing More. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Duncan, Michelle (2004): The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity. In: Cambridge Opera Journal. 16/3. S. 283-306.
- Eidsheim, Nina S. (2015): Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice. Durham, London: Duke University Press.

- Eidsheim, Nina S.; Meizel, Katherine (2019): Introduction: Voice Studies Now. In: The Oxford Handbook of Voice Studies. Hrsg. von Nina S. Eidsheim; Katherine Meizel. New York: Oxford University Press. S. xiii-xli.
- Electronics & Music Maker (1982): Kate Bush. In: Electronics & Music Maker. 2/8. S. 44-47.
- Eshun, Kodwo (1998): More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction. London: Quartet Books.
- Fabian, Alan; Ismaiel-Wendt, Johannes (2018): Musikformulare und Presets: Musikkulturalisierung und Technik/Technologie. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim / Georg Olms Verlag AG.
- Feld, Steven (1988): Notes on World Beat. In: Public Culture. 1/1. S. 31-37.
- Feldman, Martha; Wilbourne, Emily; Rings, Steven; Kane, Brian; Davies, James Q. (2015): Why Voice Now? In: Journal of the American Musicological Society. 68/3. S. 653-685.
- Gordon, Bonnie (2005): Kate Bush's Subversive Shoes. In: Women and Music: A Journal of Gender and Culture. 9/1. S. 37-50.
- Großmann, Rolf (2014): Sensory Engineering. Affects and the Mechanics of Musical Time. In: Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics. Hrsg. von Marie-Luise Angerer; Bernd Bösel; Michaela Ott. Zürich / Berlin: Diaphanes Verlag. S. 191-205.
- Harkins, Paul (2020): Digital Sampling: The Design and Use of Music Technologies. New York, London: Routledge.
- Ismaiel-Wendt, Johannes (2016): post_PRESETS – Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Kane, Brian (2014): Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice. New York: Oxford University Press.
- Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (2006): Stimme: Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (2004): Kunst-Stimmen. Berlin: Theater der Zeit.
- Middleton, Richard (2003): Voice As Instrument (Revised 2018). In: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production. Hrsg. von John Shepherd; David Horn; Dave Laing; Paul Oliver; Peter Wicke. London: Continuum.
- Moten, Fred (2003): In the Break: Aesthetics of the Black Radical Tradition. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Reynolds, Simon (2014): Kate Bush, the Queen of Art-Pop Who Defied Her Critics. In: The Guardian. 21. August. <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/21/kate-bush-queen-of-art-pop-defied-critics-london-concerts> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].

- Schaeffer, Pierre (2017): *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Oakland, CA: University of California Press.
- Schrödl, Jenny; Kolesch, Doris (2018): Stimme. In: *Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Hrsg. von Daniel Morat; Hansjakob Ziemer. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. S. 223-229.
- Seeber, Martina (2017): WDR3 Open Sounds – Techné [72]: Fairlight CMI. https://www.youtube.com/watch?v=GQJQizh00vU&ab_channel=SebastianArsAcoustica [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH / London: Wesleyan University Press.
- Smart, Mary A. (2005): Theorizing Gender, Culture, and Music. In: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*. 9/1. S. 106-110.
- Stadler, Gustavus (2010): Never Heard Such a Thing: Lynching and Phonographic Modernity. In: *Social Text*. 28/1. S. 87-105.
- Stanyek, Jason; Piekut, Benjamin (2010): Deadness: Technologies of the Intermundane. In: *TDR: The Drama Review*. 54/1. S. 14-38.
- Sterne, Jonathan (2003): *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, London: Duke University Press.
- Taylor, Timothy D. (1997): *Global Pop: World Music, World Markets*. New York / London: Routledge.
- Turino, Thomas (1999): Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. In: *Ethnomusicology*. 43/2. S. 221-255.
- Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham / London: Duke University Press.

Anmerkungen

- ¹ Die Idee des etwas sperrig klingenden Begriffs des Musikmachens bezieht sich einerseits auf Christopher Smalls Konzept des *musicking*, welches die performative Aktivität beim Musizieren beschreibt (Small 1998). Andererseits rekurriert das Musikmachen auf die Formulierung der MusikmachDinge, die u.a. auf Johannes Ismaiel-Wendt (2016) zurückgeht.
- ² Ein aktueller Überblick über das Feld, vor allem mit Bezug zu Musikwissenschaft und Sound Studies, findet sich u.a. bei Feldman et al. 2015 sowie Eidsheim & Meizel 2019.

- ³ Der Verf. entwickelt aktuell eine Theorie der *musicking voice* im Rahmen seiner Dissertation.
- ⁴ Anstatt erneut die problematischen Indizes von Klang, d.h. die Fragen nach Akusmatik, anzusprechen, denkt Weheliye phonographischen Klang als unabgeschlossen: „[S]ound recordings do not secure evidence of preexisting information but ‚merely‘ disseminate recorded sounds: they are forever suspended in a circulatory tide“ (Weheliye 2005, S. 24).
- ⁵ Der Begriff der Hauntologie ist eine Wortneuschöpfung des französischen Philosophen Jacques Derrida. Hauntologie geht zurück auf das französische „hanter“ (geistern, spuken, heimsuchen) und beschreibt im Sinne Derridas eine „Lehre von der Heimsuchung‘ oder vom Spuk“ (Derrida 1995, S. 27). In *Marx‘ Gespenster*, dem Buch, in dem Derrida die Theorie der Hauntologie erstmals ausarbeitet, geht es um Gespenster, die sich real in historischer Zeit festsetzen. Der Kommunismus sei ein solches Gespenst, das laut Marx und Engels Europa heimsuchte. Die Diagnose des Heimsuchens von zeitlichen und historischen Gespenstern diene im Anschluss nicht nur zur Beschreibung der kulturellen und sozialen Gegenwart, sondern lässt sich auch auf die Produktion und Reproduktion von Musik und deren temporale Uneindeutigkeit übertragen. So haben u.a. Charlie Blake und Isabella van Elferen ein Modell von *Sonic Media and Spectral Loops* entwickelt, das diese gespenstische Temporalität von (phonographischer) Musik nachvollzieht (Blake & van Elferen 2015). Dub, wie weiter oben angemerkt, kann als solch eine phonographisch-hauntologische Musik gehört werden, da es beim Dub um das Versioning und Remixen von bereits aufgenommenem Klang geht und daher die Frage nach dessen Ursprung obsolet erscheint.
- ⁶ Für einen ausführlicheren Überblick zur Medien- und Musikgeschichte des Fairlight CMI siehe Bennett 2019, S. 19-24, und Harkins 2020.
- ⁷ Einen Clip von BBCs *Tomorrow’s World* zum Fairlight CMI aus dem Jahre 1980 gibt es auf YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=dCuONyZauZY&ab_channel=Synthasy2000 [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021]. Zur Nutzung des Fairlight CMI im Radiophonic Workshop siehe Harkins 2020, S. 33.
- ⁸ Das Video ist auf YouTube zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=scmYG1Pv1_Q&t=2373s&ab_channel=TheGenesisArchive. Die Arbeit am Fairlight CMI findet sich ca. ab Minute 16 [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ⁹ Für eine kritische Auseinandersetzung mit den Ideologien von ‚Worldbeat‘ und mit Peter Gabriels Musik hinsichtlich Exotismen und Aneignung siehe Taylor 1997, S. 39-52. Vgl. auch Steven Felds Kritik an musikalischer Aneignung in der Popmusik der 1980er Jahre (Feld 1988).
- ¹⁰ Einen Überblick über frühe musikalische Experimente mit dem Fairlight CMI findet man u.a. in Matt Anniß‘ Artikel „Instrumental Instruments: The Fairlight“ (Anniß 2016) und in Martina Seebers Radiosendung zum Fairlight CMI (Seeber 2017).

- ¹¹ Siehe den YouTube-Clip „Herbie Demonstrates the Fairlight CMI Synthesizer on Sesame Street, 1983“: https://www.youtube.com/watch?v=daLceM3qZml&ab_channel=HerbieHancock [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ¹² Zur Funktion der Page R siehe Harkins 2020, S. 41ff.
- ¹³ Die auf dem Bildschirm auftauchenden Inhalte der Floppy Disks sind u.a. fotografisch unter folgender Adresse dokumentiert: <https://synthroom.com/fairlight-cmi/fairlight-iix-floppy-disk-collection/> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021]. Verschiedene Floppy Disk Presets werden in dem folgenden Video vorgestellt: https://www.youtube.com/watch?v=J4yKD5fvRbQ&ab_channel=PerfectCircuit [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ¹⁴ Siehe Harkins 2020, S. 34-37.
- ¹⁵ Siehe Video: https://www.youtube.com/watch?v=OWOaN_azH1s&ab_channel=SynthMania = [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ¹⁶ In den meisten Erzählungen dieser Geschichte trägt die Sängerin keinen Nachnamen. Allerdings wird im SoundonSound-Forum die Stimme von ARR1 als Sarah Cohen gekennzeichnet; siehe: <https://www.soundonsound.com/forum/viewtopic.php?p=175900> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ¹⁷ Das Begleitvideo zum Song zeigt Schauspielerinnen, die versuchen, das gesamplte *aahh* und *oohh* des Synthesizers durch Lipsyncing artikulatorisch nachzubilden. Sarah Cohens eigentlicher vokaler Input verschwindet durch die abstrahierte ‚Rhizophonie‘ (Stanyek & Piekut 2010, S. 19) von aufgenommener, gesamplter, manipulierter und schließlich gelipsynceter Stimme in ‚Stimmlosigkeit‘, während das Sample SARRAR bis heute Stimmlichkeit und Stimme suggeriert.
- ¹⁸ Ich danke hier Wenzel Burmeier und Friedemann Dupelius für die Referenzen.
- ¹⁹ John McGuire in Seeber 2017, 01:20:00.
- ²⁰ Siehe Harkins 2020, S. 28-32, für einen Überblick über Kate Bushs Arbeit mit Produzent Robert Burgess und die Arbeit an *Never for Ever* und *The Dreaming*.
- ²¹ Kate Bush, *Leave It Open*, abrufbar auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fBlox63041w> [zuletzt aufgerufen: 29.09.2021].
- ²² Ganz sicher lässt sich das jedoch auch nicht verifizieren, da die Credits keine weiteren Angaben zu aufgenommenen Vocals enthalten.
- ²³ Zur phonographischen Stimmarbeit auf *The Dreaming* sagt Kate Bush: „We have used delay machines for this on a couple of tracks, and added a very slight harmoniser effect as well as sometimes very tight double tracking. It really does depend on the song and how strong the lead vocal needs to be. For a more delicate song it would be wrong to put a heavy harmoniser on it – it would sound so affected. We’ve also been using an awful lot of compression on the new album, with nearly everything in fact. It’s interesting the kind

of dynamics you can actually created [sic!], which is what I really never understood before. Especially with voices, as you start compressing them more and more, so many different levels start coming through on it – the breath particularly, and for me that’s as important as the words: it’s the space in between.” (Electronics & Music Maker 1982, S. 46-47).



Dieser Aufsatz ist lizenziert unter Creative Commons „Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen CC-by-sa“, vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>

Der vorliegende Aufsatz entstammt der Publikation

Marcus Erbe / Aycha Riffi / Wolfgang Zielinski (Hrsg.)

Mediale Stimmwürfe

Perspectives of Media Voice Designs

Schriftenreihe Digitale Gesellschaft NRW, Bd. 7

Kopaed Verlag, 2022

ISBN 978-3-96848-642-0
